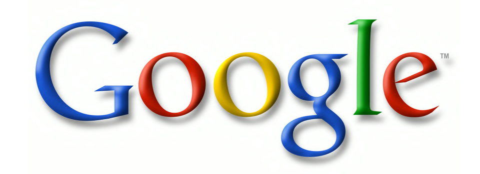
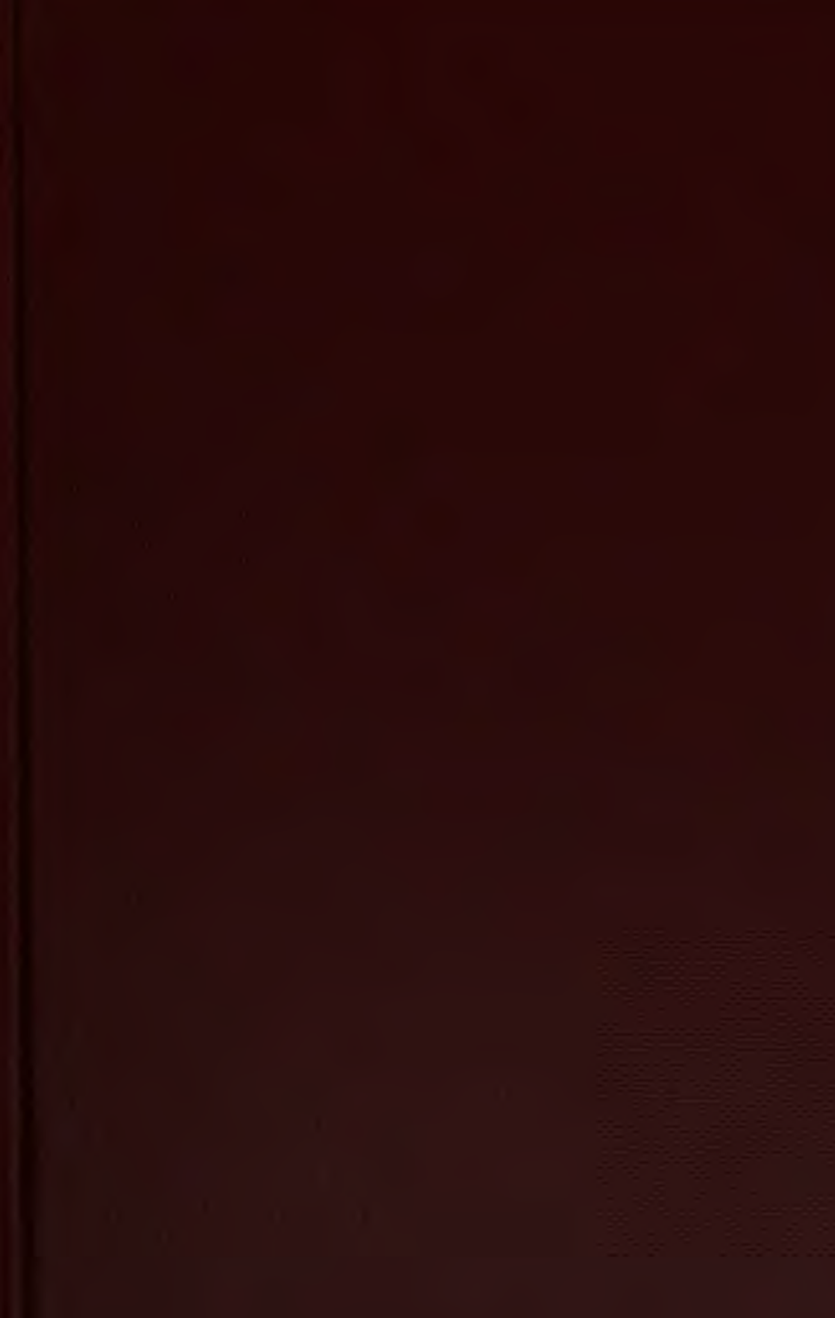
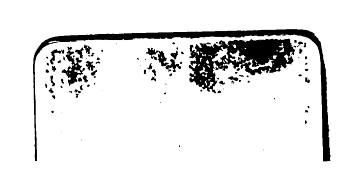





TAYLOR INSTITUTION
DOMI NUS ILLU
MINA TIO MEA



HISTOIRE

PHILOSOPHIQUE ET LITTÉRAIRE

DU THÉATRE FRANÇAIS

Brux.—Typ. de A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, r. Royale, 3, impasse du Parc.

HISTOIRE

PHILOSOPHIQUE ET LITTÉRAIRE

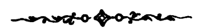
DU THÉATRE FRANÇAIS

DEPUIS SON ORIGINE JUSQU'A NOS JOURS

PAR M. HIPPOLYTE LUCAS

> Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire, et une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi le bon chemin.
>
> MOLIÈRE.

DEUXIÈME ÉDITION REVUE ET AUGMENTÉE



TOME II

BRUXELLES & LEIPZIG
A. LACROIX, VERBOECKHOVEN ET Cie
IMPRIMEURS-ÉDITEURS
RUE ROYALE, 3, IMPASSE DU PARC

PARIS
Ancienne maison Treuttel et Würtz
E. JUNG-TREUTTEL, LIBRAIRE
RUE DE LILLE, 19

1862

HISTOIRE

DU

THÉATRE FRANÇAIS

DEPUIS

SON ORIGINE JUSQU'A NOS JOURS

CHAPITRE QUATORZIÈME.

VOLTAIRE, MARMONTEL, LEFRANC DE POMPIGNAN, GUYMOND DE LA TOUCHE, LEMIERRE, SAURIN, COLARDEAU, DUBELLOY, LE MARQUIS DE XIMENÈS. ACTEURS ET ACTRICES CÉLÈBRES.

Galerie tragique.

Voltaire a débuté par son chef-d'œuvre. *Œdipe* est la meilleure pièce qu'il ait faite. Soutenu par Euripide et par Corneille, il s'est montré digne élève de ces maîtres illustres. On peut reprocher à sa tragédie des fautes de détails : ainsi on a droit de demander comment il se fait que l'ombre de Laïus ait attendu deux ans pour se plaindre, et que sa mort n'ait jamais fait le sujet des entretiens de Jocaste et d'Œdipe. A part ces conventions théâtrales, toujours facilement admises, il est impossible de mettre un homme plus impitoyablement aux prises avec la fatalité. Œdipe se débattant sous la destinée qui le presse, offre un tableau qui saisit le cœur et épouvante l'esprit. La conduite de cette pièce témoigne d'un véritable talent dramatique, et la grande scène entre Jocaste et Œdipe est admirablement compo-

séc. L'arrivée des deux vieillards, porteurs de si étranges révélations, est ménagée avec art. Le rôle de Philoctète est un des plus brillants qu'il y ait au théâtre; il est malheureux que ce ne soit qu'un épisode, et encore un épisode incomplet. La versification est forte en beaucoup d'endroits. Voltaire, préoccupé déjà d'idées philosophiques, a faussé seulement la couleur générale dans la plupart des imprécations dirigées contre le grand-prêtre; il n'a pas même pris garde que toutes les critiques de religion ne tombaient pas juste, puisque le grand-prêtre se trouve avoir parfaitement raison.

Mais Voltaire, élève de l'abbé de Châteauneuf et le protégé de Ninon, avait puisé dans leur compagnie une hostilité contre l'hypocrisie de dévotion qui était venue assombrir les dernières années de Louis XIV.

On trouve dans cette pièce des preuves que le jeune auteur recherchait déjà l'à-propos, bien plus que les succès durables. Le rôle de Philoctète ne semble avoir été imaginé par lui que parce que, s'étant trouvé lui-même sous le poids de la calomnie, il avait voulu créer, pour exhaler son indignation, un interprète éloquent. Une pièce de vers publiée à la mort de Louis XIV, et dirigée contre ce prince et son successeur, fut mise sur le compte de Voltaire et le fit jeter à la Bastille. Le jeune homme irrité prit de là occasion de se draper en héros; et c'était lui qui parlait ainsi par la bouche de Philoctète, qu'Œdipe accusait du meurtre de Laïus :

. . . .
Ce n'est pas moi : cela doit vous suffire.
Seigneur, si c'était moi j'en ferais vanité.
En vous parlant ainsi, je dois être écouté.
C'est aux hommes communs, aux âmes ordinaires,
A se justifier par des moyens vulgaires;
Mais un prince, un guerrier tel que vous, tel que moi,
Quand il a dit un mot en est cru sur sa foi.

Cette hauteur d'estime où se tient Philoctète plaisait au hardi et bouillant Voltaire.

On a souvent accusé Voltaire d'injustice envers Corneille. Il est certain que dans ses *Commentaires* il a traité l'*Œdipe* de son prédécesseur comme il avait traité celui de Sophocle, d'une façon perfide. « Le souvenir que j'ai fait autrefois une tragédie « d'Œdipe ne m'a point retenu, » dit-il. Non, certes, ce souvenir ne l'a point *retenu;* il est évident même que ce souvenir l'a poussé à dire le plus de mal qu'il a pu de son vieux rival. Il faut avouer, du reste, que dans aucun endroit de ses *Commentaires* il n'a montré plus d'intelligence du théâtre.

Tous les défauts de la tragédie d'*Œdipe* avaient été sentis par Voltaire; mais, à son début, il se vit forcé de céder au goût des comédiens. Ce furent eux qui l'invitèrent à mettre des vers d'amour dans la bouche de Philoctète et de Jocaste; une tragédie sans amour ne leur paraissait pas encore possible; Crébillon, nous l'avons vu, se conformait à l'usage; Philoctète aussi reparaissait à la fin de la pièce. Ils exigèrent, après la première représentation, que Philoctète ne reparût pas. Voltaire se prêta à leurs conseils avec beaucoup trop de docilité. La pièce en resta incomplète et affadie par leur faute; ce ne fut pas la sienne cette fois.

Voltaire écrivit ensuite les tragédies d'*Artémise* et de *Marianne*, qui n'eurent que peu de succès. L'activité qui le dévorait et le besoin de faire parler de lui l'empêchèrent de donner à ces pièces toute la valeur qu'il aurait pu leur communiquer par un travail plus opiniâtre. Il fit jouer aussi la comédie de *l'Indiscret*, qui représente, comme il l'écrivait à madame de Prié,

L'aventure d'un téméraire
Qui, pour s'être vanté de plaire,
Perdit ce qu'il aimait le mieux.

Cette comédie est d'une grande faiblesse.

Voltaire éprouva alors un odieux traitement dont les conséquences eurent sur son génie une influence sérieuse, et valurent à la France un ennemi acharné des inégalités sociales.

Un certain chevalier de Rohan, pour se venger de quelques épigrammes de Voltaire, attira le poète au seuil de l'hôtel de

Sully, et le fit bâtonner par les gens de sa livrée. Le duc de Sully, chez lequel Voltaire dînait, voulut rester étranger à la querelle; Voltaire demanda satisfaction : la Bastille lui répondit. Il ne sortit de prison qu'au bout de six mois, après avoir promis de demeurer loin de Paris. Voltaire n'en fit pas moins un voyage à Paris *incognito* : « Je cherchais, dit-il dans une lettre adressée « à son ami Thiriot, qu'un seul homme que l'instinct de sa pol- « tronnerie a caché de moi, comme s'il avait deviné que je fusse « à sa piste. Enfin la crainte d'être découvert m'a fait partir « plus précipitamment que je n'étais venu. Voilà qui est fait, « mon cher Thiriot. Il y a grande apparence que je ne vous « reverrai de ma vie. Je suis encore très incertain si je me reti- « rerai à Londres. Je sais que c'est un pays où les arts sont tous « honorés et récompensés, où il y a de la différence entre les « conditions, mais point d'autre entre les hommes que celle « du mérite. C'est un pays où l'on pense librement sans être « retenu par aucune crainte servile. » Voltaire commence à se révéler. L'indignation fera le poète; l'Angleterre fera le penseur. Voltaire emploiera soixante ans à venger l'affront qu'il a reçu d'un grand seigneur; il fera craquer dans ses étreintes l'ancien ordre social.

Voltaire passa deux ans en Angleterre; il étudia Locke et Newton; il vit jouer Shakspeare; et ses idées, déjà tournées vers l'indépendance en philosophie, en politique et en matière d'art, ne firent que se fortifier et s'agrandir. Il rapporta, de son commerce avec les Anglais, la tragédie de *Brutus*, qu'il dédia à lord Bolingbrocke, dont il était devenu l'ami. *Brutus* est une pièce toute remplie de sentiments républicains. Voltaire, bien convaincu de l'égalité des hommes, commençait contre l'aristocratie la guerre qu'il poursuivit jusqu'à la fin de ses jours avec une adresse digne de sa persévérance. Ne le fait-il pas entendre en vingt endroits de sa correspondance : « Il me faut déguiser à Paris ce que je ne pourrais dire trop « fortement à Londres, » s'écrie-t-il! La tragédie de *Brutus*,

gâtée par l'amour comme celle d'*Œdipe*, considérée au point de vue de l'art, n'a pas une grande valeur; cependant elle offre un progrès. Voltaire y présente le spectacle d'un sénat; il fait agir les masses; il remplit la scène, il ne se resserre pas dans le cadre étroit d'un intérieur de palais; il lui faut le mont Tarpéien d'un côté, de l'autre le Capitole, l'autel de Mars, des faisceaux, des licteurs, enfin une pompe inaccoutumée que Racine avait osé mettre seulement dans les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie*.

Ériphyle ne fut que le prélude de *Sémiramis*. L'ombre d'Amphiaraüs devint plus tard l'ombre de Ninus. C'est la tragédie d'*Hamlet* qui avait appris à Voltaire la puissance de cette fantasmagorie des ombres. Cette pièce n'a pas été imprimée du vivant de l'auteur, Voltaire s'y était opposé; et la raison en était qu'il plaça beaucoup de vers d'*Ériphyle* dans ses autres tragédies. Voltaire corrigeait et refaisait sans cesse; il n'était pas de ceux qui croient être arrivés au mieux tout d'abord, ou qui respectent jusqu'à leurs erreurs, comme s'ils avaient coulé une statue en bronze à laquelle il n'est plus possible de toucher; mais par malheur Voltaire n'était pas fait pour la perfection. Il n'est pas inutile de remarquer ici que dans un grand nombre de ses tragédies il employa à peu près le même procédé. La combinaison d'*Ériphyle* est semblable à celle de *Sémiramis;* il a fait, dans *la Mort de César*, Brutus fils de César. Les tragédies de *Mérope*, de *Zaïre*, de *Mahomet* sont pleines de reconnaissances maternelles, paternelles et fraternelles. Il n'oublia jamais les effets qui lui avaient réussi dans *Œdipe*.

L'influence anglaise produisit encore *Zaïre;* Orosmane est une silhouette de l'Othello de Shakspeare. Pour déguiser son emprunt, Voltaire transporta la scène à Jérusalem, au temps de la chevalerie : « J'ai enfin tâché de peindre ce que j'avais depuis « si longtemps dans la tête, écrit-il à M. de Formont, les mœurs « turques opposées aux mœurs chrétiennes, et de joindre dans « un même tableau ce que notre religion peut avoir de plus « imposant, et même de plus tendre, avec ce que l'amour a de

» plus touchant et de plus furieux. » Voltaire ne fut pas beaucoup plus heureux que Racine dans la peinture des mœurs turques. Il peignit mieux la chevalerie française, un souffle de *la Henriade* traversa la tragédie de *Zaïre* et la soutint ; l'épisode de Lusignan lui imprima un cachet d'originalité, l'amour l'échauffa d'une vive ardeur.

Cependant le caractère d'Orosmane peut s'appuyer sur un verset de Koran. Que dit le prophète? « Si vous craignez d'être » injustes envers les orphelins, n'épousez parmi les femmes qui » vous plaisent que deux, trois ou quatre, n'en épousez même » qu'une seule ou une esclave ; cette conduite vous aidera plus » facilement à être justes. » Mais il faut prendre Orosmane surtout comme un homme qui aime et qui est jaloux comme tout homme franchement amoureux, et Zaïre nous représente une tendre fille qui ne demande pas mieux que de se donner au vainqueur des chrétiens, et à laquelle, au moment où son bonheur s'apprête, on vient troubler l'esprit sur des choses de religion ; voilà ce qui fait, avec l'épisode de Lusignan, le mérite de cette tragédie. Un tel sujet a un charme qui sera de tous les temps, et Voltaire, à son aise, a rencontré des traits de maître. Orosmane, déjà atteint par l'aiguillon de la jalousie, et disant à son confident :

Corasmin, garde-toi de soupçonner Zaïre....

à l'instant où il la soupçonne le plus, parle en homme véritablement épris ; beaucoup d'autres mouvements du cœur bien sentis ont été admirablement saisis par Voltaire. Si cette pièce était écrite dans le style de Racine, ce serait un chef-d'œuvre ; telle qu'elle est, après les pièces de Corneille et de Racine, c'est sans contredit une des meilleures pièces de notre ancien théâtre.

Le plan de *Zaïre* est supérieur à tous les plans imaginés par Voltaire, quoique l'intrigue ait donné lieu aussi à quelques critiques. On s'étonne avec assez de raison que Zaïre garde vis-à-vis d'un amant aussi impétueux, aussi passionné qu'Orosmane, le

secret qu'elle vient d'apprendre, et qu'elle résiste aux prières et aux supplications du Soudan qui tombe à ses genoux. Le vieux Corneille, qui dans *Héraclius* fait dire à Eudoxe par Léontine :

Vous êtes fille, Eudoxe, et vous avez parlé.

aurait été sans doute singulièrement surpris de cette obstination de Zaïre, lorsque tout engage cette fille persécutée à avouer à Orosmane son changement de situation... Il est certain que le Soudan respecterait davantage Nérestan, s'il savait que c'est le frère de Zaïre, et qu'ainsi elle n'exposerait pas les jours de ce frère chéri. Et puis, Voltaire a beau dire, on ne croit pas à la conversion de Zaïre, quelque peine qu'il se soit donnée pour la préparer. Si l'auteur avait entouré son héroïne de toutes les solennités de la religion; s'il avait fait paraître le pontife dont parle Nérestan; si le temple et ses mystères avaient agi sur l'imagination de la néophyte, on concevrait mieux son nouveau zèle. Zaïre est toujours plus amoureuse que chrétienne; elle semble avoir toutes sortes de bonnes raisons pour se jeter dans les bras d'Orosmane et lui confier son embarras. On a reproché ensuite à Orosmane de ne pas chercher à confondre Zaïre lorsqu'il se vante d'avoir en mains les preuves de l'infidélité du cœur de sa maîtresse. Orosmane ici n'a pas tort : il a bien une lettre, mais que signifie une lettre? les femmes ne se justifient-elles pas toujours lorsqu'une lettre seule les accuse? Voyez Célimène avec Alceste; comme elle finit par le convaincre que les mots du billet livré par Arsinoé sont de la dernière innocence! Orosmane veut, comme Orgon qui se cache sous la table, acquérir par ses propres yeux la certitude des perfides desseins qu'on a contre lui; mais, moins patient que le mari d'Elmire, au premier mot équivoque de Zaïre il s'élance sur elle comme un lion furieux, il l'étend à ses pieds. Sa jalousie mal contenue éclate. Voilà comment agit l'emportement de la passion.

Adélaïde Duguesclin, qui succéda à *Zaïre* sur le Théâtre-Français, n'eut pas le même bonheur que sa devancière; elle fut

sifflée. On trouva mauvais que Vendôme et Nemours ne fussent occupés que d'un intérêt d'amour, et que l'amitié fraternelle pût être méconnue au point que Vendôme veuille faire tomber la tête de Nemours. La multiplicité des combats qui se livrent dans cette tragédie, pendant le court intervalle des actes, choqua sans doute aussi les spectateurs. Le caractère d'Adélaïde, quoique tracé avec force et grandeur, ne trouva pas grâce alors; Voltaire, qui ne luttait pas avec le goût du public, refit plus tard cette tragédie sous le titre du *Duc de Foix*, mais nous retrouverons surtout quelques-uns des traits les plus fiers de son Adélaïde dans l'Aménaïde de *Tancrède*.

La Mort de César, composée sans doute en Angleterre, à l'imitation de Shakspeare, fut d'abord publiée. C'était une tragédie sans amour et sans rôle de femme; Voltaire craignait que le public encore galant de l'époque ne s'accoutumât pas à cette sévérité. *La Mort de César*, en mettant une conjuration sous les yeux du public et en remplaçant autant que possible le récit par l'action, fut profitable à l'art. La vue du corps de César couvert d'une robe sanglante; les larmes et les cris d'Antoine, tout ce spectacle nouveau et les maximes républicaines de la pièce la firent tolérer lorsqu'elle fut jouée en 1743. Voltaire, en faisant de Brutus le fils de César, avait jeté d'ailleurs un élément dramatique, commun il est vrai, mais réel, dans cette tragédie, bien inférieure du reste, en ce qui concerne le développement des caractères, au *Jules César* de Shakspeare, qu'il attaqua plus tard, n'ayant pas su l'égaler.

Voltaire pensa que la meilleure manière de confondre les chrétiens de son temps, dont quelques-uns ne semblaient pas mieux demander que de rallumer les bûchers pour y brûler les philosophes, c'était de leur montrer un chrétien véritable, dans toute l'acception du mot. Il traça le caractère de Gusman dans *Alzire*. Il se flatte dans la préface qu'on retrouve dans ses écrits le désir du bonheur des hommes, et l'horreur de l'injustice et de l'oppression; il a raison, c'est par là qu'ils brillent le plus : il

n'était pas fâché de se donner en même temps un vernis de religion pour faire passer ses idées philosophiques. *Alzire* a en outre le mérite d'offrir un contraste entre les mœurs de l'Europe et du Nouveau Monde, et de transporter l'esprit et les yeux dans des régions étrangères ; l'uniformité classique était rompue, tout cela était un progrès.

L'Enfant prodigue attira des critiques très vives à Voltaire ; on lui reprocha d'avoir fondé sa pièce sur le pathétique, en dénaturant l'esprit de la comédie ; on était encore trop voisin des bons ouvrages comiques pour tolérer ce genre larmoyant et sentimental que Lachaussée venait de découvrir : « Reconnaissance » de deux amants, reconnaissance du père et du fils, pardon » obtenu, tout cela ne semble-t-il pas plus appartenir au tra» gique qu'au comique ? » s'écriait un aristarque du temps. Cette comédie est écrite en vers de cinq pieds. La préface de *l'Enfant prodigue* renferme des réflexions qui ont quelque chose de juste, sur la nature des genres : « Il ne faut donner l'exclusion à » aucun, dit Voltaire ; si l'on me demandait quel genre est le » meilleur, je répondrais : Celui qui est le mieux traité. » Sans admettre à la rigueur que tous les genres soient bons, chacun d'eux a son avantage quand il remplit le but qu'il doit atteindre.

Dans *Zulime*, Voltaire voulut refaire à la fois Ariane et Bajazet, il échoua dans cette double entreprise. Il se félicitait beaucoup d'avoir rendu Zulime une héroïne vertueuse et passionnée, de lui avoir donné un « cœur que les passions ont pu égarer, » mais qu'elles n'ont pu corrompre. » La scène se passe en Afrique ; c'était un voyage autour du monde que Voltaire avait commencé avec *Zaïre*, il allait bientôt passer en Chine. *Zulime* fut un écueil contre lequel il brisa son vaisseau ; mais il se sauva du naufrage, ayant déjà *Mahomet* à la main. Le génie de la philosophie veillait sur lui.

Mahomet, l'une des tragédies les plus importantes de Voltaire et qui résument le mieux sa manière, mérite une attention spéciale. En examinant ce que l'histoire fournissait au poète, nous

verrons comment il a plié à ses idées le Koran et les mœur arabes.

Mahomet, à l'époque où il vint chez une nation ignorante et prompte à s'exalter, trouva beaucoup de résistance. Le Koran est tout rempli d'anathèmes contre les incrédules. Le prophète eut à lutter dans sa propre famille. On rapporte qu'ayant voulu gagner les Koreishites, il les invita à un festin. Après le repas, où l'on prétend qu'il avait compté un peu trop sur la sobriété de ses convives, il leur parla en ces termes : « Nul mortel dans » l'Arabie ne peut vous offrir un don aussi précieux que celui » que je vous présente aujourd'hui. Le Dieu très-haut et très » puissant m'a commandé de vous appeler à lui ; je vous apporte » les biens et la félicité éternelle. Qui d'entre vous veut être » mon vizir et partager avec moi le fardeau de mes fonctions » divines ? Il sera mon frère, mon envoyé et mon lieutenant. »

Les Koreishites, peu croyants, se regardèrent, et le sarcasme apparut sur leurs lèvres ; mais le fougueux Ali, lieutenant du prophète, ne leur donna pas le temps de blasphémer. Il se leva avec indignation : « C'est moi, dit-il, qui m'honore du titre sublime » de ton vizir. Si quelqu'un a la témérité de s'opposer à tes » desseins, je lui casserai les dents, je lui ouvrirai le ventre, je » lui romprai les jambes. » Le rire expira sur les lèvres des Koreishites ; ils devinrent sérieux, puis ils s'extasièrent sur l'éloquence d'Ali. Mahomet leur avait dit des choses divines au dessus de leur faible portée, mais Ali s'exprimait avec une netteté et un ton persuasif qui ne souffraient pas de controverse. Ali reçut beaucoup de félicitations.

Cependant, lorsque les Koreishites ne furent plus sous le coup des discours d'Ali et qu'ils eurent la liberté de réfléchir, ils recommencèrent à se railler de la mission de Mahomet, et le prophète se vit obligé d'en venir aux arguments de son lieutenant. Il résolut de convaincre par le glaive ceux à qui la parole ne suffisait pas. Mahomet fut-il un illuminé, fut-il un imposteur ? se crut-il véritablement en communication avec l'ange Gabriel !

ou mit-il en jeu, pour fonder son empire sur les âmes, les superstitions de ses compatriotes? Il ne paraît pas douteux, à l'adresse qui règne dans le Koran et à la profonde sagesse d'un grand nombre de versets, sagesse si bien appropriée aux mœurs arabes, que l'ex-conducteur de chameaux, instruit par ses voyages, n'ait voulu s'établir le législateur de son pays en se mettant, comme Numa, sous une inspiration céleste. Mais, Shakspeare et Caldéron auraient pris sans doute Mahomet, avec tout l'enthousiasme du génie, au fond de la caverne où il se retirait, ils eussent jeté sur son front une sorte de lumière divine.

En ne considérant Mahomet que sous le point de vue humain, en faisant de lui un vulgaire ambitieux, au moins aurait-il fallu conserver cette prudence souveraine qui dirigea toutes ses actions. Sa dissimulation fut profonde et constante, il foula aux pieds toutes les vanités, excepté celle qui le mettait en rapport avec la Divinité : il aurait pu passer pour le premier poète et le premier guerrier de son époque; mais Mahomet assurait que Gabriel lui dictait ses vers, et qu'une milice invisible combattait avec lui pour terrasser ses ennemis. Toutes ses femmes avaient foi en lui, ce qui n'empêcha pas la belle Aïesha de le tromper : aussi Mahomet fit-il descendre du ciel de cruels versets contre les femmes adultères. Il poussa l'hypocrisie jusqu'à l'heure de sa mort : sentant que l'existence l'abandonnait, il appela sa fille Fatime à son chevet; il lui parla encore de l'ange Gabriel. A l'entendre, l'ange de la mort, s'étant présenté à la porte de son appartement, avait été reçu par l'ange Gabriel : l'ange terrible s'était incliné, en demandant humblement s'il lui était loisible d'entrer et d'emporter l'âme du prophète. Gabriel l'avait prié d'attendre et de repasser. Voilà ce que Mahomet racontait à sa fille Fatime au moment de quitter la vie. Il mentait donc ayant déjà les deux pieds dans le tombeau.

Mahomet, on le voit, s'il ne fut pas un fanatique, a été un imposteur, un tartufe d'élite. Voltaire l'a vu ainsi; mais Vol-

taire a eu le tort de ne pas lui conserver le caractère que la vraisemblance lui attribue, que l'histoire confirme, et qui, bien que Mahomet eût les armes à la main, ne devait pas l'abandonner vis-à-vis même des siens.

Le Mahomet de Voltaire est un effronté charlatan qui se démasque devant ceux dont les regards le devinent, et qui n'est entouré que de honteux compères ou de niais enthousiastes. Cette tragédie est fausse depuis le premier vers jusqu'au dernier ; et la scène entre Zopire et Mahomet, la meilleure scène, au dire de Jean-Jacques Rousseau, nous semble impossible : jamais un homme comme Mahomet n'a pu se livrer à son adversaire avec une si rare maladresse ; on n'avoue pas si impudemment que l'on est ambitieux. Cette confidence, en dehors du sens commun, n'est dramatique que lorsque Mahomet parle à Zopire des enfants regrettés par le vieillard.

Quant au style, si l'on voulait soumettre les tragédies de Voltaire, et son *Mahomet* en particulier, aux rigoureuses observations grammaticales que Voltaire a faites lui-même avec tant de sagacité du reste sur les pièees de Corneille, bien peu de ses vers resteraient intacts et debout.

La tragédie de *Mahomet* révolte à la fois le cœur et l'esprit. On ne comprend pas le raffinement de cruauté qui pousse Mahomet à faire immoler le père par le fils ; on le comprend d'autant moins que, jaloux de Séide et voulant le perdre, c'est un mauvais moyen pour se faire aimer de Palmyre. Il était plus simple, puisque la tendresse de ces deux jeunes gens gênait ses propres désirs, de leur déclarer qu'ils étaient frère et sœur et de leur citer le verset du Koran qui défend l'inceste : *« Il vous est interdit d'épouser vos mères, vos filles, vos sœurs, vos tantes paternelles, maternelles »* (vers. 27, chap. IV). L'horrible histoire inventée par Voltaire avec ses quatre crimes, un meurtre, un parricide, un empoisonnement, un suicide ; puis la fantasmagorie de la mort de Séide expirant aux pieds de Mahomet ; enfin des reconnaissances vulgaires, dont l'effet est prévu ; tout cela est loin de

constituer un chef-d'œuvre, comme on l'a écrit trop de fois. Voltaire a, de plus, complétement dénaturé les mœurs arabes et le caractère de Mahomet, qui devait être respecté comme celui du fondateur d'un grand empire et d'un législateur dont le code, encore observé, prêche à toute page indulgence et pardon.

Cependant, cette pièce a eu et obtient encore du succès. Le nom de Séide est resté aux hommes aveuglés par la passion et qu'une intelligence dominatrice conduit où elle veut, au crime ou à la mort. Cela prouve qu'il y a une grande puissance dans l'idée de la tragédie de Voltaire, et qu'elle s'appuie sur une vérité de tous les temps. Chaque siècle, en effet, voit des âmes faibles subir les impérieuses lois d'esprits vastes et fermes, et abdiquer leur propre nature en quelque sorte pour se dévouer aux intérêts des autres, lorsque ces intérêts sont recouverts d'un masque politique ou religieux. Il existera toujours des Séides poussés par des Mahomets, comme il existera des Orgons dupés par des Tartufes.

La première édition de *Mérope* portait pour épigraphe ce vers latin :

Hoc legite, austeri ; crimen amoris abest.

Ce courage de Voltaire d'avoir écrit une tragédie sans amour fut beaucoup loué par les jésuites du temps. Il aurait dû l'être aussi par les critiques. La galanterie avait trop dégradé notre théâtre, et l'on vit avec plaisir éclater quelques sentiments naturels et vrais. Voltaire donna beaucoup de force à l'amour maternel. *Mérope* est de toutes ses tragédies la plus intéressante ; et cependant elle se vit refusée par les comédiens, ils ne la reçurent qu'après une seconde lecture, faite par l'abbé de Voisenon, auteur de quelques spirituelles bluettes théâtrales : elle est imitée de la *Mérope* italienne de Maffei. Ce sujet avait du reste été traité bien des fois depuis Euripide, dont la pièce ne nous est pas parvenue ; nous ne la connaissons que par quelques lignes de Plutaque sur l'effet immense produit par une mère qui, levant

le poignard sur son fils, croit qu'elle va frapper l'assassin de cet enfant qu'elle pleure.

La Prude, imitée d'une comédie satirique de Wicherley, auteur anglais qui s'était amusé à travestir Molière, fut représentée sur le théâtre d'Anet, pour madame la duchesse du Maine. Voltaire y joua. Il lui prenait une velléité de combattre dans la comédie le genre romanesque auquel il avait dû *l'Enfant prodigue* et auquel il allait bientôt devoir *Nanine*.

Voltaire continua dans *Sémiramis* le genre qu'il avait adopté dans *Mérope*, mais avec moins de succès. *Sémiramis* est une imitation mal déguisée d'*Hamlet* et compliquée des restes d'*Ériphyle*. Voltaire, obligé de convenir qu'il s'est servi de la tragédie d'*Hamlet*, prétend que c'est une pièce grossière et barbare, qui ne serait pas supportée par la plus vile populace de France et d'Italie. C'était traiter un peu lestement une des plus fortes conceptions de l'esprit humain, mais il la jugeait en rival. Sémiramis, courbée sous la colère des dieux, a de la puissance et de l'effet ; l'*ombre* ne réussit pas, assure-t-on, à la première représentation : les spectateurs assis sur les banquettes placées sur le théâtre, embarrassèrent l'acteur chargé du rôle de Ninus; il y eut presque une querelle entre cette ombre et deux jeunes seigneurs placés à l'entrée du tombeau. Cette ombre a un grand tort dans la tragédie de Voltaire; elle parle toujours de sa *cendre*, ce qui fait un assez singulier contraste avec cette voix qui parle et ce spectre qui apparaît. L'amour de Sémiramis pour son fils Arsace, sentiment qui se trompe de nature, n'est pas d'un goût solide et franc : encore une fois, *Mérope* vaut mieux. La mise en scène de *Sémiramis* possède une sorte d'ampleur. Crébillon avait traité ce sujet, ce fut presque une raison pour Voltaire de le choisir. Il se plut à refaire presque toutes les tragédies de Crébillon, on lui opposait ce rival. « On comptait Crébillon » parmi les grands poètes, pour mortifier Voltaire, dit Grimm » assez plaisamment : dans sa mauvaise humeur, Voltaire vou» lut combattre son concurrent avec ses propres armes. Il ne

« réussit guère : son *Oreste*, son *Catilina*, son *Triumvirat* ne « valent pas beaucoup mieux que les tragédies de Crébillon ; « elles sont même écrites avec moins de vigueur. »

Nanine est un joli roman tiré de Richardson. Nanine est une Paméla. Voltaire, qui laissait tomber de sa plume facile avec beaucoup de grâce les vers de dix syllabes, a composé sa comédie dans ce genre de style familier ; il s'agissait de montrer un baron qui, vainqueur du préjugé, épouse sa servante. Le sujet allait au temps. Voltaire y a mis du naturel, quoiqu'il ait donné dans les surprises comme Lachaussée. Cependant, il eut de la peine à plaire ; on regardait alors ces sortes de pièces attendrissantes comme des comédies manquées, au lieu de les considérer tout simplement comme de petits romans dialogués. Le roi de Prusse exprime sa pensée là dessus d'une manière fort décidée et fort spirituelle : « Comme vous n'avez pu réussir à m'attirer dans la « secte de Lachaussée, dit-il, personne n'en viendra à bout ; « j'avoue cependant que vous avez fait de *Nanine* tout ce qu'on « pouvait en espérer.... Ce genre ne m'a jamais plu... Mon « zèle pour la bonne comédie va si loin, que j'aimerais mieux « y être joué que de donner mon suffrage à ce monstre bâtard « et flasque que le mauvais goût de ce siècle a mis au monde. » Si quelque Aristophane de Prusse avait pris le grand Frédéric au mot, il aurait probablement été fort mal reçu.

La tragédie de *Rome sauvée* est un pendant de la *Mort de César ;* nous ne pouvons même dire de cette tragédie que ce qui est dit du genre de ces pièces, dans l'avertissement dont elle est précédée : « Elles ont l'avantage précieux de donner à l'âme de « l'élévation et de la force. En sortant de ces pièces, on se trouve « plus disposé à une action de courage, plus éloigné de ramper « devant un homme accrédité, ou de plier devant le pouvoir « injuste et absolu. » Elles ont peu de mérite du côté de l'art.

Le drame de *l'Orphelin de la Chine*, que Voltaire a imité, est intitulé en chinois : « Le petit orphelin de la famille de Tchao, qui se venge d'une manière éclatante. » Voltaire prit le sujet de

sa tragédie dans une traduction donnée par le père Prémare, qui avait résidé longtemps à Pékin. Cette traduction était fort incomplète; nous en devons une plus exacte à M. Stanislas Julien. Les longs monologues des héros ne prouvent pas en faveur de l'art dramatique des Chinois, chacun s'annonce lui-même : « Je « m'appelle Tchao-So, » dit le gendre du roi. Un messager lui apporte trois présents, qui sont : une corde d'arc, du vin empoisonné et un poignard; on lui laisse la liberté du choix, il prend le parti de se tuer d'un coup de poignard. Tou-an-Kon, le ministre de la guerre, explique ainsi naïvement sa position : « Je « suis Tou-an-Kon; craignant que la princesse ne mît au monde « un fils, qui, une fois devenu grand, me poursuivrait comme « un ennemi acharné, je l'ai emprisonnée dans son propre palais, « elle doit être accouchée maintenant. » Et plus loin, il dit en parlant de l'enfant : « Attendons qu'il ait atteint l'âge d'un « mois, et je le ferai périr sous le tranchant du glaive; c'est « alors qu'on pourra dire que j'ai détruit la plante en extirpant « la racine. » La mère se pend de désespoir : l'enfant se trouve sauvé par un serviteur fidèle; que dit Tou-an-Kon? « Je vais « contrefaire un ordre du roi et me faire apporter tous les « enfants mâles du royaume de Tsin qui ont plus d'un mois et « moins de six; je les couperai en trois, les uns après les autres, « et je ne puis manquer d'envelopper dans le massacre l'orphe« lin de la maison de Tchao. » Tou-an-Kon agit comme le roi Hérode; celui qui a sauvé l'orphelin livre son propre fils à la place. Tou-an-Kon, croyant adopter le fils de ce serviteur, élève celui-ci dans sa maison, sous le nom de Tching-Peï. Vingt ans après, Tching-Peï s'écrie en s'adressant à Tou-an-Kon : « Holà, « vieux scélérat, je suis l'orphelin de la famille de Tchao; il y a « vingt ans que tu massacras sans pitié ma maison entière, qui « se composait de trois cents personnes : je vais te pendre « aujourd'hui pour venger les injures de ma famille. »

Tel est le drame chinois, composé 607 ans avant l'ère chrétienne, et dont Voltaire a tiré sa tragédie, dans laquelle l'orphe-

lin ne paraît pas. Quelle que soit la simplicité de certains détails chinois, le drame primitif surpasse la pièce française par l'énergie et par la vérité, et d'une telle façon qu'il ne se peut guère établir de comparaison entre elles. Il y a deux scènes, entre autres, une scène de tortures et une scène de révélation, qui sont sublimes ; tandis que toute la pièce de Voltaire est ridicule, malgré quelques élans maternels assez bien rendus. Le caractère de Zanti, mari d'Idamé, devient comique comme celui de Georges Dandin. La conversion de Gengiskan, imitée de la clémence d'Auguste, est malheureusement puérile.

A *l'Orphelin de la Chine* se rattache une innovation heureuse pour le théâtre. Mademoiselle Clairon, la célèbre actrice, qui depuis longtemps méditait avec Lekain la réforme du costume, eut le bon goût et le courage de renoncer aux paniers et de paraître vêtue comme l'exigeait son rôle. Ce fut vers cette époque que le théâtre fut aussi délivré des balustrades et de son public privilégié importun. Saint-Foix, dans ses *Essais historiques*, a célébré ainsi cette amélioration : « Tout Paris, dit-il, » a vu avec la plus grande satisfaction, en 1759, le premier de » nos théâtres, notre théâtre par excellence, tel qu'on le dési» rait depuis si longtemps, c'est à dire, délivré de cette portion » brillante et légère du public qui en faisait l'ornement et l'em» barras, de ces gens de bon ton, de ces magistrats oisifs, » de ces petits-maîtres charmants qui savent tout sans rien » apprendre, qui regardent tout sans rien voir, qui jugent de » tout sans rien écouter ; de ces appréciateurs du mérite qu'ils » méprisent, de ces protecteurs des talents qui leur manquent, » de ces amateurs de l'art qu'ils ignorent. La frivolité fran» çaise ne contrastera plus ridiculement avec la gravité » romaine. »

1760. *L'Écossaise*, comédie en prose, fut représentée sous le nom de *Jérôme Carré*, un de ces nombreux personnages imaginaires à qui Voltaire attribuait ses attaques contre ses ennemis, et quelquefois les éloges qu'il faisait de lui-même ; car Voltaire

était persuadé qu'on n'est jamais mieux recommandé que par soi-même. *L'Écossaise* était principalement dirigée contre Fréron, dont les critiques avaient blessé Voltaire au vif; le poète irrité l'immola sur la scène avec une cruauté aristophanesque : sa haine le servit bien.

Cependant Fréron n'y joue, sous le nom de Frêlon, qu'un rôle très subalterne. Le fond de la pièce est le roman d'une fille proscrite qui retrouve son père après avoir supporté l'infortune avec autant de courage que de noblesse. Voltaire outrepassa les droits de la défense personnelle en attaquant sur le théâtre jusqu'aux mœurs de Fréron, son ennemi, auquel en de meilleurs moments il rendait plus de justice, sans cesser de le détester. Fréron avait de l'esprit et du goût, mais il s'attacha au parti de la cour; il voulut opposer une digue au torrent des idées philosophiques : il fut renversé, et couvert de sable et d'écume.

Voltaire retrouva le coloris de *Zaïre* pour peindre de nouveau les poétiques temps de la chevalerie. *Tancrède* parut, et c'est un de ses plus brillants ouvrages. Voltaire sentait le besoin de renouer avec le moyen âge les traditions que la renaissance avait rompues, et de s'adresser à l'esprit national, en mettant sur la scène les galants héros des temps modernes. Il s'essayait aussi à remplacer, par le mouvement tragique et par l'appareil pompeux du théâtre, la perfection de style et l'unité de composition qui lui manquaient.

Le principal défaut de *Tancrède* est de reposer sur une erreur. Dans ces sortes de pièces, on en veut presque toujours à l'auteur des artifices qu'il emploie pour arriver jusqu'au dénoûment. Ce billet destiné à Tancrède, et que vous croyez écrit à Solamir, vous impatiente au dernier point. Vous souhaiteriez une explication entre les deux amants; et, quelque raison que Tancrède ait de croire Aménaïde infidèle, vous êtes prêt à blâmer sa jalousie. Cependant le troisième acte est magnifique; il exerce sur l'imagination toute la séduction de nos vieux fabliaux. La noblesse des sentiments de Tancrède, qui se présente pour

défendre, les armes à la main, les jours de sa maîtresse, bien qu'il se croie trahi par elle; le gant qu'il jette aux pieds de son rival, la présence d'Aménaïde chargée de fers, étaient autant d'éléments nouveaux introduits par Voltaire dans la tragédie classique, et le plus grand succès couronna le front du vieillard de soixante-quatre ans qui trouvait encore tant de passion chaleureuse dans son cœur.

Le rôle d'Aménaïde frappait aussi les esprits par la nouveauté; ce n'était plus une Iphigénie, victime au cœur soumis, qui ose à peine faire parler les intérêts de son amour, et qui tend au fer du bourreau une tête obéissante. Aménaïde est une fille impétueuse et fière qui résiste courageusement aux ordres de son père, et veut s'élancer au milieu des combats pour suivre son amant. Aménaïde nous rappelle les héroïnes de l'Arioste et du Tasse.

Elle répond à Orbassan, qui s'offre à prendre sa défense lorsqu'elle est condamnée à mort :

Je ne veux (pardonnez à ce triste langage)
De vous pour mon époux ni pour mon chevalier.

Quand elle apprend que Tancrède la soupçonne d'infidélité, elle s'écrie :

. . . . Rien ne peut l'excuser;
Quand l'univers entier m'accuserait d'un crime,
Sur son jugement seul un grand homme appuyé
A l'univers séduit oppose son estime.

Plus loin, elle en vient jusqu'à proférer cette maxime :

L'injustice à la fin produit l'indépendance.

La sainteté de l'amour triomphe de la résignation filiale; car le XVIIIe siècle, qui attaquait toutes les autorités, ne ménageait pas davantage l'autorité paternelle.

On trouve dans cette pièce d'autres traces des idées de l'époque, et le peuple y était exalté aux dépens des grands de manière à flatter la nouvelle puissance qui s'élevait.

FANIE.

A leurs seuls intérêts les grands sont attachés,
Le peuple est plus sensible....

AMÉNAIDE.

Il est aussi plus juste.

Si cette pièce n'était pas écrite en vers croisés, qui lui ôtent de son énergie, et surtout si elle était écrite avec plus de soin, elle serait au premier rang dans le théâtre de Voltaire. Malgré tous ses défauts, c'est une de celles que nous préférons; parce qu'elle ouvrait une carrière nouvelle que Debelloy a essayé de parcourir.

Nous ne suivrons pas Voltaire dans sa décadence théâtrale, l'on n'a rien à y gagner. Ses dernières pièces ne furent que d'impuissants efforts. Le philosophe de Ferney jouait sur la scène du monde un rôle plus noble et plus grand que ceux qu'il demandait à son imagination épuisée. Il s'était constitué le défenseur des opprimés, le redresseur des torts, le chevalier de l'humanité. Il faisait réhabiliter la mémoire de Calas, protégeait Sirven, donnait asile à la nièce de Corneille, et, plaçant les mains sur la tête du petit-fils de Franklin, formulait en ces termes sa bénédiction : *God and liberty!* « Dieu et la liberté! »

Nous devons mentionner après Voltaire quelques auteurs du XVIIIe siècle qui acceptèrent sa renommée, et qu'il traîna à son char en triomphateur; ou qui s'y opposèrent, et qu'il écrasa dans sa course impétueuse. Marmontel s'offre d'abord à nous; ce fut un adorateur dévoué de Voltaire. Né en 1723, mort en 1790, Marmontel a traversé le XVIIIe siècle presque tout entier. Un siècle ne prend guère sa physionomie que vers son quatrième lustre. Marmontel commença par être abbé; il se fit couronner aux Jeux Floraux. Il entretint de bonne heure des relations avec Voltaire, loueur exagéré de tous les jeunes poètes à leur début. Le petit collet n'engageait à rien. Marmontel vint à Paris, sur un avis de Voltaire qui lui promettait que le célèbre

contrôleur Orry se chargerait de sa fortune; mais lorsque Marmontel arriva, le contrôleur était disgracié! Marmontel mena alors une vie laborieuse, soutenue par les bontés de Voltaire, et embellie par l'espérance des succès. Il vécut principalement de prix académiques. Marmontel a peint avec charme, dans ses Mémoires, cette époque de la jeunesse où l'ambroisie poétique humecte abondamment les soupers de fromage et de pain, et leur donne une saveur céleste; où la fruitière et le boulanger jouent le rôle de divinités protectrices.

Les tragédies de Marmontel, *Denis le tyran*, *Aristomène*, *les Héraclides*, *Égyptus*, *Hercule*, *etc.*, n'ont aucune espèce de valeur. Ses opéras-comiques sont préférables. Voltaire disait, en parlant de Marmontel, que sa poésie y *jetait un beau coton*. Ce mot est heureux. Marmontel n'a pas eu sur la mission du théâtre des notions bien justes. Il est d'avis que toute pièce doit flatter le préjugé national; et, comme à Montesquieu, c'est l'honneur qui lui paraît être le nôtre. De ce côté, il n'y a nul inconvénient; mais Marmontel ajoute : « Les mœurs nationales « tiennent à la constitution politique; et, celle-ci fût-elle mau« vaise, tout citoyen doit concourir à en étayer l'édifice, en « attendant qu'il soit reconstruit. Si Tunis ne pouvait subsister « que par le pillage, la piraterie devrait être en honneur sur le « théâtre de Tunis..... » Ces quelques lignes sont grosses d'absurdités. Marmontel, avec son théâtre de voleurs, et son édifice social qu'il prétend étayer au lieu de le détruire s'il est mauvais, donne la mesure de la pauvreté de son jugement.

Racine, malgré son style merveilleux et son art extrême, avait eu bien de la peine à faire admettre le sacrifice de Titus, qui renonce à Bérénice pour se livrer aux soins de son empire. Lefranc de Pompignan, séduit néanmoins par cet exemple, entreprit de représenter les amours d'Énée et de Didon. Il voulut animer sur la scène le quatrième livre de l'*Énéide*. Mais Énée se trouve chez un peuple aussi galant que le nôtre discrédité depuis longtemps; tandis que Thésée ne l'est pas, ce qui

est assez singulier. On se prend de sympathie pour les douleurs d'Ariane; on ne s'intéresse pas aux malheurs de Didon. On permet à Thésée d'être infidèle, perfide, ingrat; on ne veut pas qu'Énée soit vertueux, on ne veut pas qu'il s'arrache des bras de sa maîtresse pour aller fonder un grand royaume. Énée est entaché d'une sorte de ridicule qui retombe sur Didon elle-même, et cela malgré l'admirable style d'un des plus beaux génies de l'antiquité. C'est que la passion ne s'arrange pas des choses ordinaires. Avec elle, un homme qui lui parle raison a toujours tort; elle s'accommode mieux de l'inconstance, elle est là dans son élément. Lefranc de Pompignan fut donc mal inspiré. Sa tragédie, quoique assez bien conduite, produit beaucoup moins d'effet qu'*Ariane*. Énée est froid et monotone. Cette œuvre manque de virtualité; on ne sent qu'une imitation de Racine. Ce sujet n'était pas nouveau au théâtre du reste; Jodelle, Guillaume de Lagrange, Hardy, Scudéry, Bois-Robert l'avaient traité avant Lefranc de Pompignan.

Lorsque Le Franc de Pompignan fut admis à l'Académie, il eut la maladresse d'attaquer les philosophes dans son discours de réception. Grimm prétend qu'il sollicitait la place de sous-gouverneur des enfants de France, et que c'est pour plaire à la cour qu'il se mêla de dresser un acte d'accusation contre Diderot et d'Alembert. Voltaire ne laissa pas passer le discours de Le Franc sans le couvrir de ridicule; il publia, sous un nom supposé, des commentaires plaisants sur ce morceau d'éloquence: il fit les *quand;* l'abbé Morellet fit les *si* et les *pourquoi*. Voltaire s'amusa des *odes sacrées* de l'auteur. Le Franc s'acheva en présentant un mémoire apologétique au roi. Grimm, qui ne le perdait pas de vue, et qui constata toutes ses mésaventures, disait plaisamment de lui quand il publia la traduction des tragédies d'Eschyle: « Ce pauvre M. de Pompignan inventerait « aujourd'hui l'Évangile et l'Alcoran, qu'il ne se relèverait « pas de l'état d'humiliation dans lequel il s'abreuve de larmes « depuis dix ans. » Le Franc de Pompignan était instruit, il

savait l'hébreu, le grec, le latin ; mais il n'était pas fait pour plaire en son temps, c'était un ennemi de toute nouveauté.

La tragédie de Guimond de La Touche, *Iphigénie en Tauride*, vaut beaucoup mieux que celle de *Didon ;* mais elle a tous les défauts de l'école sentencieuse. On y rencontre une foule de lieux communs du reste assez bien exprimés. Iphigénie y parle comme si elle était reçue dans l'intimité des encyclopédistes. On a retenu ce vers :

C'est être criminel que d'être misérable.

Lemierre, auteur d'*Hypermnestre*, eut la dureté du style de Crébillon sans en avoir l'énergie. Après avoir vu tomber sa *Veuve de Malabar*, comme la plupart de ses autres ouvrages, il eut le bonheur de la voir se relever. Il plut à Lemierre d'apprendre aux veuves françaises à ne pas se brûler sur la tombe de leurs époux. Les veuves françaises n'avaient pas besoin de cette leçon ; mais, flattées sans doute qu'on les crût capables de cette héroïque action, elles finirent par prendre goût à la tragédie de Lemierre.

Grimm a très bien jugé Lemierre : « Les personnages de « Lemierre ont un défaut bien insupportable au théâtre, dit-il à « propos d'*Idoménée*, celui d'être raisonneur. » Grimm s'élève aussi contre ces lambeaux de philosophie mal placée que les auteurs du XVIIIe siècle cousaient au tissu de leurs pièces, malgré le précepte d'Horace. « C'est notre maître à tous, ajoute-t-il, « M. de Voltaire, qui a fait dire à Jocaste :

» Les prêtres ne sont pas ce qu'un vain peuple pense :
» Notre crédulité fait toute leur science.

« et voilà la source et l'époque de cette impiété qui s'est établie « si indiscrètement sur nos théâtres. Mais notre maître à tous « a eu tort, et ce n'est pas dans ses torts qu'il faut l'imiter. Il « faut sentir que le mérite essentiel de tout tableau consiste « dans l'unité de couleur, *color unus.* »

Ces réflexions prouvent que l'esprit de Grimm était pénétré du vrai sentiment de l'art.

·La moins mauvaise des pièces de Lemierre est son *Guillaume Tell.*

On cite un mot très spirituel de Molé à Lemierre, qui était allé chez l'acteur pour faire quelques changements au rôle que celui-ci devait jouer dans *la Veuve de Malabar*. Lemierre lui demande une plume. « Que ne prenez-vous celle de Racine? » répondit Molé. En effet Lemierre en aurait eu grand besoin.

Le *Spartacus* de Saurin a de l'énergie et de la grandeur, mais cette tragédie est réduite à un rôle. Il aurait mieux valu pour Saurin imiter le *Coriolan* de Shakspeare, que de s'attirer les éloges de Voltaire en composant une pièce intitulée *l'Anglomane;* d'autant mieux que Voltaire, ami perfide, disait en parlant de *Spartacus :* « Il y a quelques vers *duriuscules.* » Duriuscules est charmant.

Saurin emprunta à Thompson le sujet de *Blanche et Guiscard;* Thompson l'avait emprunté lui-même à une des aventures racontées dans la *Vie de Gil Blas de Santillane.* Saurin a manqué là un superbe sujet. Il emprunta ensuite à Lillo le sombre *Beverley,* on vit se changer en drame la plaisante comédie de Regnard. Cette pièce est en vers libres. On rapporte qu'un capitoul de Toulouse, choqué de cette expression, *vers libres,* ne voulait pas la laisser jouer, sous prétexte qu'il devait défendre les obscénités. Telle était la littérature des capitouls.

Les Mœurs à la mode, comédie de Saurin, eurent également du succès.

Colardeau fit représenter une tragédie d'*Astarbé*, tirée du *Télémaque;* elle tomba malgré les vers pleins de sentences philosophiques qui étaient assez du goût du public. Il fut un peu plus heureux avec le poète anglais Rowe. Il lui prit le sujet de *la Belle Pénitente. Caliste* réussit. On y trouve des parties bien écrites. Cette pièce avait déjà été mise au théâtre vingt ans

auparavant. L'épître d'*Héloïse à Abeilard*, traduite de Pope, est le meilleur ouvrage de Colardeau.

De Belloy eut un grand succès à la cour; la pièce du *Siége de Calais* fut jouée devant la famille royale. Le roi en agréa la dédicace et accorda à l'auteur une gratification de mille écus. Le mérite de De Belloy c'est d'avoir abordé, comme Voltaire, le genre national. La tragédie de *Gaston et Bayard* eut douze représentations; *Gabrielle de Vergy* en eut vingt-deux; mais l'auteur ne put en jouir, il n'était plus.

Depuis l'épouvantable festin des Atrides, il ne s'était passé sous le soleil rien qui, à l'égal du repas préparé par le seigneur d'Autrey, pût faire reculer d'horreur l'astre qui nous éclaire, si l'habitude de voir les crimes des mortels ne l'avait sans doute invariablement fixé dans le ciel avant Galilée. On sait que le jaloux Fayel eut le courage de faire manger à sa femme le cœur de Coucy, de ce noble chevalier qu'elle adorait, et qui, mourant en Terre-Sainte, avait ordonné qu'on envoyât à sa belle un si triste et si fidèle présent. Cette tradition est une des plus terribles et des plus touchantes du moyen âge. De Belloy ne pouvait donc l'oublier dans le théâtre national qu'il s'était proposé d'élever à la plus grande gloire de la France. On découvre tout d'abord des trésors dans une pareille histoire; mais, pour que la scène en fût enrichie, il aurait fallu que cette chronique tombât dans les mains d'un poète; la froide imagination de De Belloy n'en a tiré que des effets communs et révoltants.

Cependant le caractère de Gabrielle est bien conçu; et s'il avait été mieux exécuté, il aurait pris sa place au dessus des héroïnes de Voltaire, à côté de celles de Corneille et de Racine; par malheur le style, qui donne la vie et la couleur, De Belloy ne le possédait pas. Ce caractère était fait pour trancher poétiquement avec les femmes de notre théâtre; Gabrielle a quelque chose de Juliette et d'Ophélia. C'est la même grâce, qui vient de l'extrême jeunesse, et la même naïveté de sentiments.

Il lui manque un printemps pour compter quatre lustres,

comme l'auteur a soin de nous l'apprendre; en un mot, elle a dix-neuf ans. Une douce mélancolie est répandue sur son beau front. Châtelaine rêveuse, elle évoque sans cesse l'image de celui que sa tendresse avait choisi, et dont un père l'a séparée en la livrant à un autre époux; elle se complaît dans ses regrets, espérant qu'ils la tueront bientôt, et qu'elle se verra délivrée ainsi de la chaîne qu'on lui a imposée. Elle voudrait aimer son époux, mais elle ne le peut; elle a tout fait, tout tenté pour cela; le souvenir de Coucy revient toujours se placer entre son cœur et Fayel, sans qu'elle réussisse à l'éloigner. Cette jeune femme, si plaintive et si faible dans son isolement, que deviendra-t-elle donc lorsque Coucy, depuis longtemps absent, se représentera lui-même à ses yeux tout couvert des palmes de victoire enlevées aux champs de Palestine? Ne devinez-vous pas qu'emportée par son premier mouvement, elle oubliera son époux et la terre entière, et qu'elle s'écriera, en s'élançant dans les bras du héros qu'elle aime :....

..... Le voilà, mon vainqueur,
L'honneur des chevaliers, l'idole de la France!

Mais le sentiment du devoir, la sévère pudeur, les convenances françaises reprennent le dessus; elle veut subir avec résignation la loi de son mariage; on sent qu'un tel effort ne lui serait pas possible, et qu'elle s'abandonnerait inévitablement à sa passion pour Coucy, si elle n'était destinée à mourir d'un spasme violent du cœur en recevant les preuves de la mort de son amant, horribles preuves que lui envoie la vengeance de Fayel. Nous en voulons à de Belloy d'avoir défiguré ce caractère par son mauvais langage, et surtout par la maladresse de ses combinaisons dramatiques. Toute la poésie du sujet s'en va sous le prosaïsme des vers, et l'absurdité des deux derniers actes détruit l'originalité et l'énergie des premiers.

On connaît la réponse d'un grand seigneur, homme d'esprit, à qui l'on reprochait de n'être pas bon Français parce qu'il

n'admirait pas *le Siége de Calais :* « Je voudrais que tous les vers de la pièce fussent aussi français que moi, » disait-il. L'incorrection, l'impropriété des termes, la banalité des hémistiches, l'absence de goût, déparent en effet les ouvrages de cet auteur, mais il eut avec Voltaire le grand mérite de délivrer quelque temps la scène des Grecs et des Romains.

Le marquis de Ximenès fit représenter au Théâtre-Français deux tragédies, *Épicharis* et *Amalazonte*. Nous le citons parce qu'il nous offre l'occasion de montrer quelle haine portaient à la critique les auteurs d'alors. Fréron s'étant légèrement moqué de lui, il crut devoir écrire à M. de Sartines : « Depuis que j'ai « eu le bonheur de vous connaître, j'ai toujours éprouvé vos « bontés et je ne les ai jamais employées pour moi. L'occasion « se présente de les réclamer pour moi-même, et j'espère que « vous ne confondrez pas mes justes plaintes avec celles que « votre place vous oblige d'entendre tous les jours. L'honneur « est la seule règle que je doive respecter, et c'est lui seul qui « me force à me plaindre à vous de l'impudence punissable de « ce misérable Fréron, dont je me croirais assez vengé par le « mépris, si les personnes avec lesquelles mon état m'accoutume « à vivre portaient de cet odieux fripier d'écrits le même juge- « ment que moi. Je vous fais passer les personnalités que cet « insolent ex-jésuite se permet contre moi, qui n'ai rien écrit « que sous votre protection et sans aucune espérance que celle « de rendre justice aux talents qui ont mérité cette année au « Théâtre-Français les applaudissements du public. Vous juge- « rez, monsieur, s'il est convenable de laisser avilir les lettres « jusqu'au point de permettre qu'on insulte impunément un « *homme comme moi*, pour avoir écrit des pages qui sont le « résultat du jugement public.

« Si vous ne réprimez pas de pareilles licences, c'est vouloir « interdire aux gens qui pensent la liberté d'écrire, ou exiger « que tout homme qui écrira renonce aux principes de l'hon- « neur, qui n'endure point d'affronts.

« Voilà cependant, monsieur, les conséquences funestes « qu'entraîne la protection dont jouit, à je ne sais quel titre, « l'auteur détesté de *l'Année littéraire*. Quand je vous demande « justice contre lui, je vous supplie de croire qu'il m'en coûte « beaucoup, et que si je me respectais moins je n'aurais pas « besoin d'appui pour me satisfaire.

« Ce serait donc, monsieur, me déclarer très indigne de cette « autorité dont j'ai reçu tant de preuves de votre part, que de « suspendre le châtiment qu'a mérité le sieur Fréron en osant « m'insulter. Quant au genre de châtiment, soyez-en l'unique « arbitre ; le plus léger me suffira, pourvu qu'il sache bien que « c'est moi qui le sollicite ; non pas pour moi, qu'il ne peut « blesser, mais pour mon honneur, qui m'impose la loi de « paraître sensible à des honneurs justement mérités. »

Vit-on jamais plus d'insolence ! C'était contre de tels amours-propres que Fréron guerroyait ; et l'on doit lui savoir gré de son courage. Tout le XVIIIe siècle est plein de contrastes : c'était le marquis de Ximenès, l'ami des philosophes, qui respectait si peu les droits de la critique ; que Voltaire du reste, son maître et son chef, ne ménageait pas plus que lui ; et Fréron, le champion de la cour, en dehors du mouvement social, montrait souvent plus d'indépendance qu'eux. Toute cette colère du marquis de Ximenès provenait d'un discours de rentrée que cet habitué des coulisses de la Comédie-Française avait écrit sans se faire nommer, et que Fréron avait jugé digne en effet d'un rigoureux anonyme. Un usage, qui aurait dû être conservé, existait à la Comédie-Française ; il s'y faisait des discours de clôture et de rentrée où l'on rendait compte au public des travaux du théâtre.

Voyons quels ont été les principaux acteurs depuis Baron : remontons jusqu'à Quinault-Dufresne, successeur de Beaubourg.

Quinault-Dufresne, dont nous avons déjà mentionné la vanité, a été jugé assez sévèrement par mademoiselle Clairon. « Dufresne, « dit-elle, plus éblouissant que profond ; noble, mais jamais ter- « rible, mais sans ordre, sans principes, sans aucun de ces

« grands traits qui caractérisent le génie, n'a pu devoir ses suc« cès qu'aux suprêmes beautés de toute sa personne et de son « organe ; et l'on ne peut disconvenir que le public de ce temps« là n'exigeait pas ce qu'on exige aujourd'hui. » Ce fut Dufresne que les comédiens français disputèrent aux membres de l'Académie française afin de leur offrir les entrées du théâtre ; démarche des plus honorables pour les comédiens. Quinault-Dufresne créa, entre autres rôles importants, celui d'Œdipe. Un jour le parterre lui cria : « Plus haut ; » Dufresne répondit : « Et vous plus bas. » Mais il expia cruellement sa réponse : on le força à faire des excuses pénibles pour un homme aussi orgueilleux que lui. On cite de lui beaucoup de traits d'insolence. « Allons, qu'on paie ces malheureux, » disait-il à ses valets quand il descendait de chaise, et que les porteurs, comme ceux des *Précieuses ridicules*, réclamaient leur salaire.

Bientôt parut Le Kain, dont le nom est resté éclatant. Voici ce que Voltaire disait de lui en le comparant à ses devanciers : « Baron était plein de noblesse ; Beaubourg était un énergu« mène ; Dufresne n'avait qu'une belle voix et un beau visage ; « Le Kain seul a été véritablement tragique. » Voltaire est un peu suspect de prévention pour Le Kain son élève, et lui sacrifie trop légèrement ses prédécesseurs. Il avait fait venir Le Kain chez lui pour jouer à son théâtre particulier ; il obtint pour lui un ordre de début au Théâtre-Français. Le Kain, petit et laid, déplut aux loges, mais reçut bon accueil du parterre. Il joua Orosmane à la cour, fit pleurer Louis XV, et fut admis. Le rôle d'Orosmane était son triomphe ; il l'avait longtemps médité. Le Kain ne cessa de se perfectionner ; il savait, à force d'âme et d'art, faire oublier de grands défauts, entre autres une voix désagréable. Ce fut au point que Frédéric, écrivant à Voltaire, vantait le bel organe de Le Kain. Nous avons dit qu'il eut, avec mademoiselle Clairon, le bon goût d'opérer une réforme importante dans le costume ; il dépouilla les Grecs et les Romains de l'habit français et de la perruque Louis XIV.

Bellecour et Grandval, qu'on avait voulu opposer à Le Kain, se retirèrent de la tragédie pour s'en tenir au haut comique. Bellecour y réussit. Il avait des manières distinguées, un ton de bonne compagnie, un extérieur qui l'emportait de beaucoup sur celui de Le Kain. Bellecour donna au théâtre une comédie en un acte et en prose, intitulée *les Fausses Apparences*, et il fit remettre au répertoire, avec quelques modifications, plusieurs pièces négligées. C'était alors la grande vogue des retouches. Grandval se fit remarquer dans les petits-maîtres de bonne compagnie.

Brisard était un comédien plein de noblesse; sa figure était digne; il convenait aux rôles de pères et de rois. Ses cheveux avaient blanchi de bonne heure, par suite d'une terrible frayeur. Brisard avait vu, en traversant le Rhône dans une barque, cette barque se briser, et avait été contraint de se suspendre à un anneau de fer aux arches d'un pont. Brisard tenait beaucoup à l'exactitude des costumes, et une fois en scène il était tout entier à son rôle, si bien qu'un jour le public l'ayant averti que son casque avait pris feu, il l'ôta sans précipitation, et le remit à son confident sans discontinuer son rôle. Le confident se brûla héroïquement les doigts. Saint-Prix, comme Brisard, joua les rois avec succès. Saint-Prix, dont la taille était colossale et la figure énergique, rendait vigoureusement les rôles du vieil Horace, de Mithridate, d'Agamemnon.

Mademoiselle Lecouvreur possédait l'art suprême des grands acteurs, l'art de se pénétrer soi-même des passions que l'on doit exprimer; elle vivait de la vie des personnages qu'elle représentait. Jamais actrice ne fit répandre plus de larmes sur les infortunes imaginaires des héroïnes de théâtre. Elle produisait une complète illusion; elle arrachait le public comme elle-même au monde présent; on se prêtait à toutes les imaginations du poète. Quand elle jouait Bérénice, Élisabeth, Laodice, Jocaste, Pauline, Athalie, Zénobie, Roxane, Atalide, Iphigénie, Hermione, Ériphyle, Émilie, Électre, Cornélie, il n'y avait pas un

spectateur français dans la salle; on était tour à tour du pays que l'auteur avait choisi; il semblait que l'assemblée fût composée de gens prêts à prendre une part à l'action, comme le chœur des tragédies antiques. Voilà le prestige des vrais talents dramatiques. Mademoiselle Lecouvreur, comme cela était d'usage autrefois, jouait aussi les rôles comiques; mais elle n'y réussissait pas aussi bien. On prétend, et ce sont les auteurs tombés qui ont probablement formulé ce reproche, que mademoiselle Lecouvreur contribuait à la chute des pièces nouvelles, dès que le public montrait des dispositions hostiles, et que, pour lui faire sa cour, elle se tournait contre les auteurs, augmentant par la perfidie de son jeu la malignité des assistants. Cependant, lorsqu'on relit les pièces dans lesquelles mademoiselle Lecouvreur a créé des rôles nouveaux, il est aisé de s'apercevoir que les pièces n'avaient besoin pour tomber que de leur propre pesanteur. Un faiseur d'acrostiches et d'anagrammes du temps avait trouvé dans le nom de mademoiselle Lecouvreur le mot suivant : *Couleuvre!* Où diable l'esprit va-t-il se nicher!

Mademoiselle Lecouvreur, dans son commerce avec les hommes distingués de son temps, et par sa constante étude des chefs-d'œuvre de notre langue, s'était formé et orné l'esprit. On a d'elle un recueil de lettres très bien pensées et écrites avec goût. Morte à quarante ans, elle laissa derrière elle de vifs regrets. On sait que l'Église refusa de l'enterrer; et que Voltaire, qui revenait d'Angleterre, où il avait vu rendre à Anne Olfield les honneurs de Westminster, s'indigna, et dans la préface de *Zaïre* adressa à ce sujet des vers à M. Falkener, négociant de Londres. Le beau corps de cette reine adorée avait été inhumé de nuit, au coin de la rue de Bourgogne, par deux portefaix.

Le ciel, qui protégeait le Théâtre-Français, fit surgir, cet astre à peine éteint, le génie de mademoiselle Dumesnil. Celle-là fut aussi une de ces actrices inspirées au foyer ardent; actrices si rares en toute époque, qui, par leur énergie et leur

chaleur, remuent profondément les âmes. Elle possédait ces qualités naturelles auxquelles l'art ne saurait jamais atteindre. Mademoiselle Dumesnil produisait tant d'effet sur le parterre, qu'un jour, lorsqu'elle jouait *Cléopâtre*, elle le fit reculer de terreur. Le parterre était alors debout. Une autre fois, on assure qu'un vieil officier, assis sur le théâtre, lui donna un grand coup de poing dans le dos en s'écriant : « Va-t'en, chienne, à tous les diables. » Elle était douée au plus haut degré de l'entente tragique ; elle avait une figure expressive et imposante, sans être belle ; mais le véritable public, comme le disait Dorat :

Veut de l'illusion et non pas des attraits.

Nous emprunterons à Marmontel les portraits de mademoiselle Gaussin et de mademoiselle Clairon. « Mademoiselle Gaussin « était en possession de l'emploi des princesses ; elle y excellait « dans tous les rôles tendres et qui ne demandaient que l'expres- « sion naïve de l'amour et de la douleur. Belle, et du caractère « de beauté le plus touchant, avec un son de voix qui allait au « cœur, et un regard qui dans les larmes avait un charme inexpri- « mable, son naturel, lorsqu'il était placé, ne laissait rien à « désirer ; et ce vers, adressé à Zaïre par Orosmane,

L'art n'est pas fait pour toi, tu n'en as pas besoin,

« avait été inspiré par elle. Mais, dans les rôles de fierté, de « force et de passion tragique, tous ses moyens étaient trop « faibles. Jamais la jalousie du talent n'avait inspiré plus de « haine qu'à la belle Gaussin pour la jeune Clairon. Celle-ci « n'avait pas le même charme dans la figure ; mais en elle les « traits, la voix, le regard, l'action, et surtout la fierté, l'éner- « gie du caractère, tout s'accordait pour exprimer les passions « violentes et les sentiments élevés. Depuis qu'elle s'était saisie « des rôles de Camille, de Didon, d'Ariane, de Roxane, d'Her- « mione, d'Alzire, il avait fallu les lui céder. Son jeu n'était pas

« encore réglé et modéré comme il l'a été dans la suite; mais il » avait déjà toute la séve et la vigueur d'un grand talent. »

L'attachement bien connu de Marmontel pour mademoiselle Clairon se révèle ici; il lui sacrifie sa belle rivale. Mademoiselle Clairon n'en a pas moins été une des grandes actrices du Théâtre-Français; elle a laissé des mémoires excellents à consulter : ils contiennent des études bien faites sur les divers rôles qu'elle a joués. Mademoiselle Clairon, après avoir renoncé au théâtre à la suite de la déplorable affaire du comédien Dubois, dont nous parlerons plus tard, reçut chez elle une brillante société, donna des fêtes littéraires où l'on couronna un jour le buste de Voltaire; elle finit par se retirer en Allemagne, chez le margrave d'Anspach, et fut en quelque sorte son premier ministre. Après la mort du prince elle revint à Paris, et publia ses mémoires.

Madame Vestris et mademoiselle Sauval l'aînée brillèrent dans l'emploi des reines, mais sans arriver à la réputation de mesdemoiselles Clairon et Dumesnil.

Nous devons ajouter quelques restrictions à l'éloge que nous avons fait de Lekain et de Mlle Clairon, relativement à la réforme du costume. Leurs intentions valaient mieux que la réalité! Ni Mlle Clairon, ni Lekain ne renoncèrent aux étoffes chatoyantes de l'époque, et la coupe seule du vêtement subit une certaine modification. Bellecour, par exemple, dans Philoctète portait habit à la grecque composé d'une soubreveste de satin *rose sèche*, d'un manteau de satin cramoisi à ramages, broché en or et doublé en satin tigré. Il était coiffé d'un bonnet orné de plumes d'autruche, lequel était ceint d'un diadème qui se rattachait à un mufle de lion. Ses cheveux se dressaient en boucles sur ses oreilles et se relevaient en chignon derrière la tête; il tenait dans sa main un arc doré, et l'on voyait sur son dos un carquois doré rempli de flèches, dorées aussi. C'est dans ce galant costume que Philoctète se présentait à la cour d'Œdipe. Bellecour n'eût pas consenti à paraître avec un moins riche équipement. Lekain, n'eût jamais permis

qu'on confectionnât ses habits avec d'autres étoffes que le satin de Gênes et le velours à quatre poils. Lekain avait, du reste, besoin de s'embellir, car il n'était pas beau comme Bellecour.

Si les acteurs montraient une coquetterie de ce genre, on doit bien penser que les actrices ne s'épargnaient pas les frais de toilette et qu'elles relevaient leurs attraits de l'éclat des plus riches atours; Mlle Clairon elle-même, bien qu'un jour elle eût cru devoir représenter le cinquième acte de Didon dans le simple appareil que Racine donne à Iphigénie, fantaisie qui n'eut pas de suite, se revêtait, dans le rôle d'Aménaïde, d'une superbe robe de soie blanche à paniers avec des bouquets or et verts. Mlle Dumesnil, dans *Sémiramis* avait une robe de velours cramoisi, garnie d'hermine ainsi que la jupe; son corset était orné de nœuds en diamants; elle portait au col un carcan de diamants, et à ses oreilles deux girandoles de diamants, comme le faisaient à Versailles les dames de la cour. « Cela était si royal, dit un vieil amateur, que si, au lieu d'être coiffée en cheveux, comme les convenances l'exigeaient, elle eût mis avec cet habit le bonnet monté, les rubans ponceau et la coiffe de dentelle noire, on l'eût prise pour la reine alors régnante (Marie Leczinska). Son costume dans *Athalie* était encore plus majestueux. Le velours et le satin n'y étaient pas ménagés; et la richesse de ces étoffes étaient encore relevée par les broderies d'or dont elles étaient chargées. »

La plume d'autruche triomphait particulièrement, et toutes les reines ne croyaient pas pouvoir s'en dispenser. L'amour de la toilette était poussé si loin chez les actrices, tant à la ville qu'au théâtre, et si bien soutenu, la plupart du temps, par les financiers, qu'à la retraite de Mlle Hus on trouva chez elle, en superflu, quatre mille paires de souliers qu'elle n'avait qu'essayés et huit cents robes tout aussi neuves; objets qu'elle convertit tous en argent.

Le sentiment du costume avait quelque difficulté à se répandre. Un acteur à qui Voltaire ne craignit pas de confier le rôle de

Polyphonte, mais qui réussit principalement dans les paysans, Paulin, ne manquait jamais de se présenter dans cette dernière espèce de rôles avec des manchettes, un jabot et les cheveux poudrés. Lekain lui faisant un jour des observations sur le peu de régularité de ses costumes en général, Paulin lui répondit : « Vous avez raison ; quel beau costume *grec* vous aviez hier ; j'en veux avoir un pareil pour la première pièce *romaine* que je jouerai. » Grecs ou romains, c'était tout un pour Paulin.

Les acteurs de nos jours, éclairés par la critique, commettent moins de ces inadvertances, mais il est très difficile de faire entendre raison aux actrices, et nous voyons encore bien souvent des soubrettes aussi élégantes que leurs maîtresses. Elles n'attendent pas pour faire les belles dames à jouer les rôles qu'on appelait les rôles de *soubrettes habillées*, parce que ces rôles étaient habituellement de leur emploi comme celui de la rieuse Céliante du *Philosophe marié*, ou de madame de Clairville dans la *Gageure imprévue ;* de même que le rôle de Tartufe a été longtemps joué par des valets, ce qui explique quelques jeux de scène inconvenants mentionnés par la tradition.

CHAPITRE QUINZIÈME

LACHAUSSÉE, PIRON, FUSELIER, FAGAN, D'ALLAINVAL, DE BOISSY, GRESSET, LANOUE, PALISSOT, DORAT, COLLÉ, BARTHE, POINSINET, CHAMPFORT, IMBERT, SAINT-FOIX, FAVART, LE MARQUIS DE BIÈVRE. — *Comédiens et comédiennes célèbres.*

Nous allons voir la comédie se rembrunir avec Lachaussée et tourner au sentiment, en dépit des efforts de quelques vigoureux esprits sur lesquels Destouches et Marivaux n'avaient pas exercé une romanesque influence. Les œuvres de Lachaussée ont été la vraie transition de la comédie au drame. Écrites en vers, elles tiennent le milieu entre l'ancien et le nouveau genre. Leur ambition est de ressembler à l'*Andrienne* de Térence. Ce sont des aventures attendrissantes auxquelles se mêle une légère dose de comique. Ce mélange excita de vives attaques. Lachaussée fut considéré par bien des gens comme un corrupteur du goût, comme un ennemi de la gaieté française. Avec Lachaussée, la comédie sérieuse et subtile devenait larmoyante, ou plutôt elle changeait de nom. Parmi les aristarques qui ont raisonné avec le plus de justesse sur cette question, il faut vraiment citer Fréron, que la haine de Voltaire a trop ravalé.

Fréron s'exprime ainsi : « Quand les anciens n'auraient pas « du tout connu l'espèce de comédie dont il est ici question, ce « ne serait pas un motif pour la condamner. Nous avons bien

« des genres ignorés des Grecs et des Romains qui parmi nous « ont un heureux cours et qui même ont l'approbation des gens « éclairés. Il s'agit donc d'examiner si le mélange de traits « comiques et touchants est exactement puisé dans la nature... « Je dis plus, le genre larmoyant, puisqu'on l'appelle ainsi, me « paraît plus naturel, plus conforme à nos mœurs que la tragé- « die. Les passions de celle-ci sont des passions violentes por- « tées jusqu'à l'excès; les nôtres sont réprimées par l'éducation « et par l'usage du monde. Les vices qu'elle peint sont des « crimes; les nôtres sont des faiblesses. Ses héros sont des rois, « et nous sommes des particuliers. Enfin les tableaux qu'elle « offre à nos yeux n'ont aucune ressemblance avec ce qui nous « touche et nous occupe dans le cours ordinaire de la vie. »

Ces lignes ne sont-elles pas très judicieuses? Ne peignent-elles pas très bien le genre adopté par Lachaussée? Il est moins logique en effet de se demander si Lachaussée a assombri la comédie, que s'il a réussi à intéresser dans un autre genre. La comédie avait ses droits à part et bien établis par Molière. Elle pouvait souffrir qu'on rendît hommage à une autre divinité.

La Fausse Antipathie, qui ouvre le théâtre de Lachaussée, repose sur une donnée invraisemblable : deux époux, mariés à regret, et qui se sont séparés après leur mariage, sans même s'être regardés, ont vécu depuis éloignés l'un de l'autre. Ils ne se connaissent pas ; ils se rencontrent et viennent à s'aimer. On se prête difficilement à cette invention. *La Fausse Antipathie* est faible de versification. Elle n'annonçait que bien vaguement le mérite dont Lachaussée fit preuve dans *le Préjugé à la mode*, son chef-d'œuvre.

Durval, n'osant revenir à Constance après de nombreuses infidélités, et parce que, dans la société corrompue au milieu de laquelle il vit, c'est de mauvais goût d'aimer sa femme, offre un caractère plus heureusement saisi que celui du *Philosophe marié*. On comprend cette fausse honte qui l'empêche de faire les premiers pas; cela arrive aux amants après les plus légères brouilles.

Qu'est-ce donc lorsqu'on a les torts de Durval à se reprocher! Sa jalousie est naturelle aussi. Le beau-père de Durval, vieillard aux mœurs faciles, et deux marquis qui ressemblent un peu à ceux du *Misanthrope*, égayent le sérieux du sujet. Le caractère de Constance est plein de noblesse. La pièce est conduite avec beaucoup d'art. Des incidents bien imaginés complètent l'ensemble. Durval, qui envoie des cadeaux anonymes à sa femme, fait naître d'heureux quiproquos.

C'est mademoiselle Quinault-Dufresne, charmante actrice, qui donna, dit-on, à Lachaussée le sujet de cette pièce, dont le ton ne s'éloigne pas trop de celui de la comédie, et dont la versification est des plus estimables.

L'École des Amis est loin de posséder l'avantage d'un plan bien fait, mais on peut y louer en général le dialogue ; les mœurs commençaient à se rectifier. Il n'était plus de bon goût de ne pas payer ses dettes ; et Monrose, le héros de la pièce, s'explique là-dessus avec une noble fierté.

Les pièces de Lachaussée sont pleines de sentiments de probité, exprimés toujours avec bonheur. *Mélanide* est un noir roman en vers, et la prose aurait eu plus d'effet. Cette pièce a été vantée comme le plus bel ouvrage de Lachaussée, mais elle est selon nous de beaucoup inférieure au *Préjugé à la mode*, quoique plus théâtrale. Mélanide, délaissée depuis dix-sept ans par un homme qui l'avait séduite et qui la croit morte, le retrouve épris d'une autre femme ; cette femme est aussi aimée du fils de Mélanide, et ce fils est ainsi le rival de son propre père. Cette complication amène plusieurs scènes touchantes, mais communes au fond, et gâtées par leur origine. Le style est également moins pur que celui du *Préjugé à la mode ;* on rencontre, par exemple, çà et là de ces vers que l'on a cru découvrir de nos jours, et dont Lachaussée avait déjà cherché à établir l'usage. Le fils de Mélanide s'écrie :

Je me rends la justice *affreuse* qui m'est due.

Cette coupe de vers sera toujours étrangère à la nature de la prosodie française.

Mélanide est une de ces pièces auxquelles on avait donné le nom de *tragédies bourgeoises*, titre dont un nouvelliste du temps, collègue de Fréron, l'abbé Desfontaines, n'était pas pleinement satisfait. Il proposait cette autre définition : « Pourquoi n'em-
« ployons-nous pas, disait-il, pour ces sortes de pièces qui ne
« sont ni tragiques, ni comiques, et qui sont néanmoins théâ-
« trales, un mot qui est dans notre langue, et que nous avons
« emprunté des anciens ? C'est le mot drame. » Ainsi voilà le mot prononcé. Le drame va croître en peu de temps, et prendre son rang à côté de la tragédie et de la comédie. Il sera consacré aux fautes et aux faiblesses du commun des hommes; le mélodrame sera réservé à leurs crimes.

La question de la liberté des théâtres continuait à être fortement agitée; dans la préface de sa comédie *Amour pour amour*, Lachaussée y fait allusion :

> Croyez que le plaisir n'est jamais ridicule;
> Son nom le définit. Dès qu'il est, c'est assez.
> Les règles n'y sont rien : il est au-dessus d'elles.
> Quant à nous, ne soyons jamais embarrassés
> Que de le présenter sous des formes nouvelles.

Malheureusement Lachaussée, dont les raisons sont fort bonnes, ne sacrifia pas assez au plaisir.

Cette comédie, *Amour pour amour*, est une féerie dans le genre des jolies pièces de Saint-Foix. C'est la fable de *Zémire e Azor*. Azor est un génie métamorphosé en homme par une fée dont il a dédaigné la tendresse; il ne doit reprendre sa nature de génie que s'il obtient d'une mortelle un aveu d'amour sans s'être déclaré le premier. Cette fantaisie est ornée de beaucoup de vers galants tournés avec grâce. Le sentiment en est pastoral. On peut en juger par cette scène. Zémire endormie se réveille; elle aperçoit des présents apportés pendant son sommeil; d'un côté des diamants, de l'autre un bouquet. Azor n'est

pas riche. Elle devine que le bouquet vient d'Azor, c'est le bouquet qu'elle prend. l'auteur a eu soin de mettre pour épigraphe à sa comédie les vers de Clément Marot :

> Si qu'un bouquet donné d'amour profonde,
> C'était donner toute la terre ronde.

La morale du bon vieux temps avait bien changé dès cette époque. Aussi Lachaussée a-t-il cru devoir faire un conte de fée...

L'École des Mères, malgré l'arrêt de Geoffroy, est fort au dessous du *Préjugé à la mode;* cette comédie est gâtée par des moyens romanesques : un père qui a fait venir sa fille chez lui, tandis que sa mère la croit au couvent, et qui la fait élever sous le nom de sa nièce sans qu'elle soit reconnue, ne saurait être raisonnablement admis. La pièce est monotone et froide, sauf quelques détails comiques. Lors de son arrivée, M. Argant, qui, revenant d'acheter de très bonnes métairies au lieu d'un marquisat qu'il avait promis à sa femme pour son fils, trouve sa maison bouleversée pendant son absence, va se heurter contre un suisse qui lui refuse passage, et rencontre un maître-d'hôtel dont il n'a que faire; M. Argant, peu satisfait même du dîner qu'on lui a servi, s'écrie :

> Il faut être sorcier pour savoir ce qu'on mange.

Enfin tout rentre dans l'ordre, quoique M. Argant, comme le bon Chrysale, ne soit pas trop le maître chez lui; sa femme ouvre les yeux sur la conduite libertine et dépensière de son fils qui joue au marquis; elle marie, sa fille à celui qu'elle aime au lieu de la renvoyer au couvent.

La Gouvernante n'est pas moins étrange que *l'École des Mères*. Même intrigue invraisemblable et entortillée. Il s'agit d'une restitution. Un président, par un arrêt injuste qui lui a été surpris, a ruiné une noble famille. Il répare ce tort involontaire en rendant de ses propres deniers la somme qu'il a fait perdre. Il se trouve récompensé de sa probité par le mariage de son fils, amoureux de la jeune personne à laquelle profite la restitution. Cette jeune

personne a été élevée par une dame qui se fait passer pour sa gouvernante, et qui est sa mère. Ces événements, comme on le voit, n'ont rien de naturel; les caractères valent mieux que le plan. Le style a par moments de l'élévation et du trait.

L'Amour castillan est un charmant imbroglio dans le genre espagnol. La belle Aurore se déguise en homme pour se faire le compagnon de Gusman et savoir si elle est aimée de lui. Elle surprend ses secrets, et le force à rompre avec une autre maîtresse. Après beaucoup de tours de passe-passe, elle l'amène enfin où elle veut, à ses pieds. Il y a des parties bien traitées dans cette comédie; on y trouve des vers fort ingénieux.

Lachaussée ne pleurait pas toujours; c'était un homme riche et du monde; il en avait, quand il voulait, l'esprit galant et léger. Piron, à cause de *Mélanide* et de *la Gouvernante*, l'appelait :

Révérend père La Chaussée,
Prédicateur du saint vallon.

Mais le révérend père Lachaussée jetait quelquefois le froc aux orties. Piron fit une autre épigramme plus fine, et qui résumait mieux la question des deux genres, la voici :

Connaissez-vous sur l'Hélicon
L'une et l'autre Thalie?
L'une est chaussée, et l'autre non;
Mais c'est la plus jolie.
L'une a le rire de Vénus;
L'autre est froide et pincée.
Salut à la belle aux pieds nus,
Nargue de La Chaussée!

Les autres pièces de Lachaussée, y compris celle de *Pamela*, tirée du roman de Richardson, n'ont pas eu de succès et n'en méritaient guère. On en trouve une d'un genre singulier qui était destinée au Théâtre-Italien; elle s'appelle *les Tyrinthiens*, Lachaussée a trouvé moyen de mettre sa propre apologie dans la bouche d'Aristophane.

Nous citerons seulement pour mémoire les pièces de J. J. Rous-

seau. L'illustre philosophe leur rendit du reste une parfaite justice. Au sortir de la représentation de *l'Amant de lui-même*, il entra dans un café voisin de la Comédie et s'écria : « La pièce « nouvelle est tombée ; elle mérite sa chute ; elle m'a ennuyé. « Elle est de Rousseau de Genève, et c'est moi qui suis ce « Rousseau. » Les deux Rousseau ne furent pas heureux au théâtre ; mais l'un par son esprit, l'autre par son génie, ont acquis autrement l'immortalité.

La comédie avait besoin, pour ne pas rompre sa tradition, d'un interprête véritable ; elle le trouva dans Piron.

Un grand seigneur, dans l'appartement duquel Piron était près d'entrer, reconduisait une personne titrée :

— Passez, monsieur, dit le maître du logis à la personne qui s'arrêtait par politesse ; passez, c'est un poète.

— Puisque mes qualités sont connues, repartit fièrement Piron je prends mon rang ! et il passa le premier.

Toute *la Métromanie* est là !

Piron a voulu venger ses confrères de la dédaigneuse protection des grands seigneurs, et des insultes auxquelles le théâtre les avait livrés jusqu'alors. Tout poète mis en scène était d'ordinaire un personnage ridicule : voyez le Licydas de Molière, et M. de La Protase de Dancourt. Les auteurs, pour le plaisir d'humilier des rivaux qu'ils personnifiaient cruellement, avilissaient eux-mêmes leur profession.

Piron, dont la fierté s'est indignée du peu d'égards qu'on témoignait aux poètes dans un siècle où régnaient l'orgueil et la cupidité, était l'homme le plus propre à prendre en main leur querelle. Il avait en quelque sorte devancé son époque et enseigné qu'un auteur doit savoir se suffire et demander au public seul le salaire légitime de ses travaux. Il n'était point pensionné par les grands comme une foule de rimeurs subalternes ; préférant la pauvreté à la flatterie, il recherchait la solitude, et composait pour vivre des opéras-comiques. Les Muses lui tenaient lieu de tout, selon son langage ; il trouvait dans leur commerce assidu

l'oubli des misères de la vie, elles le consolaient des calomnies qu'une heure mal employée de sa jeunesse avait suscitées contre lui ; car Piron, dont une ode malheureusement célèbre a flétri la mémoire, expia, par soixante années de mœurs irréprochables, la débauche d'esprit qui le priva de l'Académie. On n'a jamais vu un exemple plus frappant de la fâcheuse influence que peut exercer sur la vie entière un moment de folle ivresse. Je ne sais combien d'épigrammes infâmes, de contes immondes furent mis ensuite sur le compte de Piron; son nom a été entaché pour jamais. Rien ne lavera la souillure, au point que son apologie aura toujours l'air d'une réhabilitation.

Cependant Piron a fait un chef-d'œuvre ; nous dirons plus, il en a presque fait deux, car c'est une très belle chose que la préface de *la Métromanie*, éloquente biographie de l'auteur tracée par lui-même avec une plume toute trempée de l'amertume qui remplissait son cœur. Il est impossible de se mieux produire et de s'accuser plus dignement de fautes commises dans l'effervescence de passions longtemps contenues par la sévérité de parents religieux. Ces braves gens avaient inculqué à Piron les généreux et purs sentiments qu'on retrouve dans la bouche de son Damis ; mais en même temps ils s'étaient étudiés à le mettre en garde contre les séductions de la poésie. Vain effort ! Quelle peinture éternellement vraie des emportements de la vocation ! Lorsqu'arrive le moment du choix d'un état, on met sous les yeux de Piron les avantages de la finance, de la médecine, du barreau, des armes ; il ne se sent pas fait pour s'engraisser des sueurs des malheureux, comme les traitants ; l'usure lui fait mal au cœur ; la médecine est une science trop conjecturale : elle lui répugne ; il a trop d'amour pour son prochain. Le barreau ne lui sourit point ; sa conscience, qu'il écoute, lui défend d'entrer dans une arène où les bornes du faux et du vrai ne sont pas assez distinctes, où le pour et le contre ont toujours un défenseur, où l'on injurie un homme qu'on aurait comblé d'éloges s'il s'était présenté avant son adversaire. Quant aux armes, il

est beau de répandre son sang pour la patrie, mais n'abuse-t-on pas singulièrement de ce dévouement? Qu'importe à la patrie les guerres que le caprice des rois enfante, et combien de fois, grand Dieu! les armes du soldat ne sont-elles pas tournées contre d'autres enfants de la patrie! Qui ne veut pas être médecin, refuse de devenir soldat, dans la crainte d'être exposé à tuer ses frères!

Quel état reste donc? Il en est un indépendant et glorieux où l'on ne reçoit de loi que de soi-même; rien de convenu, d'arrêté d'avance ne l'entrave en effet; il ne relève que de l'équité naturelle! Rechercher en soi et chez les autres les éléments divins mêlés à nos terrestres destinées, essayer de résoudre le problème de la vie, telle est la mission du poète, la plus haute qu'un homme puisse se proposer.

Piron, comme tous les grands esprits, ne s'effraya jamais de l'indigence!... il la supporta sans se plaindre; il la savait inhérente à l'amour exclusif de l'art! Il ne livra sa plume aux faciles succès des théâtres secondaires qu'autant qu'il fallut assurer sa subsistance et celle de sa femme. Un bon vers aux yeux de Piron valait mieux qu'une pièce d'or. L'or se rouille avec le temps, et non le vers. L'élévation de son âme le maintenait au dessus de ce qu'on pourrait nommer la frénésie du gain. Les comédiens, qui par une vieille habitude manquent rarement, ne fût-ce que pour se raffermir dans leur importance, d'engager l'auteur d'une pièce nouvelle à faire des corrections, tourmentaient une fois Piron pour qu'il fît droit à leurs observations. Ils lui citaient à ce sujet l'exemple d'un des auteurs les plus célèbres du jour qui refondait quelquefois des actes entiers : « Parbleu, messieurs, je « le crois bien, répondait le poète avec un noble orgueil, il tra« vaille en marquetterie, et moi je jette en bronze. »

Piron a animé son héros Damis de tout le feu de son génie, de toute la sensibilité de son cœur. Il s'est peint lui-même dans son métromane, et il ne s'en cache pas. On ne doit pas s'étonner alors qu'il en ait fait un des êtres les plus aimables, les plus

séduisants du théâtre. Cependant Piron, qui ne voulait pas, comme, il l'a écrit lui-même, se guinder sur les échasses d'une morale revêche, et faire de son poète un pédant grave et rengorgé, ainsi que l'aurait fait Destouches ; Piron n'a pas manqué de lui laisser quelques légers travers d'esprit, afin d'égayer le spectateur, en se conformant aux lois de la vieille comédie, observées par Molière lui-même dans le plus beau caractère de la scène française, celui du Misanthrope ! Mais par combien de qualités Damis rachète ces défauts ! que de raison et de chaleur, que de courage et de générosité ! Comme il est supérieur à tous ceux dont il est entouré, et qu'on aime à voir la philosophie de la pensée l'emporter sur la pratique de la vie, admirablement représentée par l'oncle de Damis, et le mérite enfin paraître plus estimable que l'argent !

La Métromanie a été conçue dans le même système que *le Misanthrope,* pièce que Piron savait par cœur comme tous les vrais littérateurs. Le chef-d'œuvre de Molière et celui de Piron, à part l'intervalle qui les sépare, et que l'auteur de *la Métromanie* était le premier à reconnaître, se déroulent dans le même ordre d'idées. Par un adroit détour, la bienveillance du public est surprise, et le préjugé qu'on a l'air de flatter est vaincu ! On vient pour rire du Misanthrope, on retourne chez soi plein d'estime pour lui ; on compte s'égayer sur le travers du Métromane, on voudrait le rencontrer ensuite pour lui serrer la main ! Bien plus, qui ne souhaiterait d'être Alceste ou Damis ? quelle souplesse de l'art ! quelle habileté il a fallu pour arriver ainsi à son but, en ne froissant pas l'opinion générale ! Piron, dont le sujet n'embrasse pas comme celui de Molière toute l'humanité, a composé un tableau de genre que le grand maître aurait sans doute signé dans un jour de caprice. Cependant pourquoi ce Francaleu, qui avait cinquante ans quand l'ardeur de rimer le tourmenta, n'a-t-il pas servi de bouc émissaire à Piron ? Si l'auteur de *la Métromanie* l'avait chargé de tous les ridicules des mauvais poètes, afin d'en épargner quelques-uns à Damis, très

raisonnable et très digne garçon d'ailleurs, la pièce eût certainement gagné en intérêt. Ce jeune homme, qui se défend avec tant de raison contre les préjugés étroits de son oncle, et l'*esprit de bourgeoisie*, de tout temps hostile aux vers, on est vraiment fâché de le voir épris d'une *Iris* en l'air avec laquelle il correspond par l'entremise du *Mercure*. On lui passe volontiers, et mieux que cela, on aime ses distractions, ses nonchalances, ses dédains de la fortune; on lui pardonne jusqu'à ses dettes, parce qu'on sent qu'il est homme à s'acquitter un jour; mais cette Sapho de Basse-Bretagne, objet de ses poétiques hommages, et qui n'est autre que Francaleu, jette un peu trop de défaveur sur lui.

Piron, dont les tragédies furent malheureuses, et dont nous ne citerons qu'en passant *Gustave Wasa*, obtint plus de succès dans les opéras-comiques, il y a dépensé beaucoup d'esprit; mais la gaieté de nos pères n'était pas toujours très décemment voilée, et pas un des opéras-comiques de Piron ne trouverait grâce aujourd'hui. Le plus joli, intitulé *la Rose*, contient des équivoques intolérables, et certainement ce n'est pas de ses opéras que Piron aurait pu dire, comme son Damis : « La mère » en prescrira la lecture à sa fille. »

Piron, d'opéra-comique en opéra-comique, devint complétement aveugle, et, sans avoir même été académicien, comme son épitaphe nous l'apprend, mourut à l'âge de quatre-vingt-trois ans. Sa vie ne fut qu'un long tissu de souffrances!

Fuselier, auteur qui aurait pu acquérir une réputation, travailla comme Lesage exprès pour le théâtre de la foire. Fuselier avait un souverain mépris pour le public. Il disait, quand on lui reprochait de travailler trop vite : « Ce sera toujours assez bon » pour ce maraud de public. » On verra Champfort parodier ce mot plus tard.

Fagan défendit avec fureur les pratiques de la vieille comédie. La meilleure des pièces de Fagan a pour titre *les Originaux*. Fagan a composé sa comédie dans un dessein fort louable. Une mère veut corriger son fils, qui est emporté, intempérant, peu

instruit, indiscret, orgueilleux, volage, moqueur, médisant ; et elle fait passer sous ses yeux des gens qui possèdent ces défauts à un degré très éminent. C'est à tort que l'auteur a nommé des *originaux* ces individus : l'originalité n'emporte pas le vice ; l'originalité est presque toujours l'abus d'une qualité, et là on ne voit que des personnages vicieux, à prendre le mot dans toute sa rigueur.

Il a plu au comédien Dugazon de *retoucher* cette comédie ; il a commencé par bouleverser la pièce, en changeant la disposition des scènes, très bien coordonnées entre elles ; il en a retranché une, et il s'est permis d'y ajouter deux autres scènes condamnables de toutes façons. La première est celle d'un maître italien qui donne à son élève, au lieu de lui enseigner la langue de Pétrarque et du Dante, une leçon culinaire sur la manière de faire cuire le macaroni. Ce caractère outré est d'un bas comique. La seconde scène révolte par son inconvenance : c'est un maître de danse qui a perdu sa femme depuis huit jours, et qui, en donnant sa leçon à un jeune marquis, en présence de sa mère, à laquelle il raconte ses chagrins, fait une double scène grotesquement mélangée de regrets donnés à la défunte et des expressions consacrées à la danse. Le *chassez-croisez*, la *queue-du-chat*, interrompent à chaque instant ses larmes et ses sanglots.

Il est trop vrai que les nécessités de la vie viennent souvent prendre au collet un homme abîmé de douleur, et qu'elles le jettent, au sortir d'un chevet où râle l'agonie, dans un monde de fêtes ou de plaisirs. Les souffrances du cœur n'ont pas toujours la consolation de la solitude. Les comédiens le savent mieux que personne. Il se peut faire qu'un maître de danse soit en quelque sorte forcé de danser sur le tombeau de sa femme ; mais alors il faut le plaindre.

Fagan, que Dugazon a mystifié de la sorte, n'en sort pas moins encore assez avantageusement de l'épreuve de la scène. Un rôle de sénéchal ignorant, fort bien tracé, et qui a peut-être

fourni le modèle de Brid'oison de Beaumarchais, s'élève au ton de la bonne comédie. Ce personnage, qui ne veut pas aller en Angleterre par eau, est très amusant. La vénalité des charges de l'ancienne magistrature est attaquée au vif par le portrait de ce franc imbécile, assez largement dessiné. C'est dans cette pièce qu'on trouve cette définition piquante de Télémaque : Télémaque est *un malheureux qui cherche son père par terre et par mer*.

L'École des Bourgeois de d'Allainval, a de l'esprit, de l'intrigue, des caractères, du style ; elle possède tout ce qui fait une bonne pièce, et l'on a peine à s'expliquer le médiocre succès qu'elle obtint lors de sa première représentation. Il y a des gens, on est forcé d'en convenir, dont l'existence est poursuivie par je ne sais quelle fatalité ; d'Allainval fut de ce nombre. Avec un talent de premier ordre, il vécut toujours dans la misère ; et lorsqu'il fit jouer, aux Italiens, la pièce de *l'Embarras des richesses*, le pauvre hère ignorait cet embarras ; il n'avait pas un sou. D'Allainval coucha plusieurs fois à la belle étoile ; bienheureux lorsqu'il rencontrait sur son chemin des chaises à porteurs qu'on laissait dans ce temps-là au coin des rues ; il s'y blottissait alors comme un chien égaré, et attendait le jour, en caressant la chimère de son déjeuner du lendemain. Cependant cette pauvreté ne lui enlevait ni son insouciance ni sa gaieté ; il la supportait bravement, ainsi qu'en fait foi l'épigraphe imprimée en tête de la comédie de *l'Embarras des richesses :*

Ibi divitiæ, ubi pax et hilaritudo ; ubi
Divitiæ, si non adest pax et hilaritudo,.
Ibi paupertus.

(Les richesses sont là où se trouvent la paix et la satisfaction du cœur ; mais là où manquent la paix et la satisfaction du cœur, c'est la pauvreté au sein des richesses.)

D'Allainval se consolait ainsi.

La bourgeoisie et la noblesse cherchaient à rivaliser de luxe et d'éclat ; mais la bourgeoisie, vaincue par les airs de cour et

par les priviléges des grands seigneurs, rongeait son frein avec dépit. Elle sacrifiait tout à l'empire du nom; elle achetait au prix de ses plus beaux écus d'or les armoiries de quelque noble maison ruinée. Un esprit de vanité s'était emparé d'elle : ses plus charmantes filles, enrichies par le commerce, passaient dans les bras de jeunes et oisifs libertins, qui les accablaient de mépris d'abord, et perdaient ensuite la fortune de leur femme au lansquenet, comme ils avaient perdu la leur. C'était un jeu pour les seigneurs de la régence que de faire des mariages de ce genre; en le prenant sur un ton d'insolence et de fatuité, on ne croyait pas déroger. On s'exécutait soi-même : on nommait cela *s'encanailler*. C'est une époque de vertige, s'il en fut. L'homme qui se ruinait le plus vite était le plus estimé et le plus recherché. On se hâtait de vivre et de se mettre en dépenses, comme si l'on pressentait que la fin de ce monde d'injustice et d'orgueil approchait à grands pas. La noblesse jouissait de son reste.

Voyez le marquis de Moncade, c'est le type des jeunes seigneurs d'alors. D'Allainval a vraiment tracé ce portrait de main de maître. Après avoir emprunté cent mille francs à madame Abraham, veuve d'un banquier quelque peu juif comme son nom, et s'être assuré que Benjamine, la fille de cette dame, aurait un jour deux cent mille livres de rente, il se résout, le noble marquis, à s'encanailler. Il fait l'honneur à madame Abraham de se proposer pour son gendre. Madame Abraham est ravie, Benjamine aussi; l'ingrate oublie son cousin Damis, jeune conseiller qu'elle devait épouser; M. Mathieu, l'oncle, s'oppose bien au mariage, qu'il trouve ridicule; mais M. Mathieu est d'une pâte facile à pétrir. Deux mots du marquis de Moncade l'attirent dans ses intérêts; Moncade l'appelle son cher oncle!... Le cher oncle d'un marquis!... comment résister? Moncade, en un mot, aurait remporté d'assaut les deux cent mille livres de rente de madame Abraham, sans la maladresse de son coureur, qui remet aux mains de Benjamine une lettre destinée à un duc, et dans laquelle il se moque de sa nouvelle famille avec un

mépris intolérable. Madame Abraham ouvre les yeux et resserre les cordons de sa bourse.

L'impertinence de Moncade est merveilleuse dans la maison de madame Abraham, pendant qu'il fait sa cour à Benjamine, ou plutôt pendant qu'il se laisse faire la cour par cette folle enfant.

Les conseils que le marquis donne à sa future épouse sont les plus incroyables du monde ; ils peignent bien tout le dévergondage des mœurs de cette époque ! Le marquis fait comprendre à Benjamine qu'elle doit renoncer à ces termes d'affection auxquels elle se croit obligée, qu'il est malséant qu'une femme *s'ensevelisse* dans son mari, et que se montrer réciproquement de l'amour n'est qu'une petitesse, qu'un travers bourgeois !

— Se prendre sans s'aimer ! dit Benjamine étonnée, le moyen de pouvoir vivre ensemble !

— On y vit le mieux du monde, répond le marquis, on n'y est ni jaloux ni inconstant. Un mari, par exemple, rencontre-t-il l'amant de sa femme : « Ah ! mon cher comte, où diable te « fourres-tu donc ? Je viens de chez toi ; il y a un siècle que je « te cherche. Va au logis, va, on t'y attend, madame est de « mauvaise humeur. Il n'y a que toi, fripon, qui saches la « remettre en joie !... » Un autre : « Comment se porte ma « femme, chevalier ? Où l'as-tu laissée ? Comment êtes-vous « ensemble ? Le mieux du monde ?... Je m'en réjouis. Elle est « aimable au moins, et le diable m'emporte, si je n'étais pas « son mari, je crois que je l'aimerais. D'où vient que tu n'es « pas avec elle ? Ah ! ah ! vous êtes brouillés, je gage ? Mais je « vais lui envoyer demander à souper pour ce soir ; tu y vien- « dras, et je veux vous raccommoder. »

Toutes ces gentillesses, toutes ces belles manières, enchantent madame Abraham et sa fille, tant elles sont entêtées de la qualité, jusqu'au moment où elles découvrent l'odieuse moquerie du marquis. Pour se venger, la famille assemblée le fait signer au contrat de mariage de Damis et de Benjamine, alors qu'il croit

signer le sien, mais de tels coups ne sont pas faits pour atteindre Moncade. Il sort victorieux de cette mystification en remerciant madame Abraham d'avoir pris plus de soin de son honneur que lui-même. Il berne encore ces imbéciles bourgeois.

Cette pièce d'Allainval offre une peinture achevée. Tout ressort d'un caprice innocent de jeune bourgeoise et de l'impertinence d'un grand seigneur. Jamais meilleure leçon n'avait été donnée, mais personne n'en profita. Il n'est malheureusement que trop vrai que le théâtre corrige rarement les défauts des hommes, quoiqu'il ne doive pas oublier ce but.

Un des plus féconds auteurs de ce temps fut de Boissy. La comédie du *Français à Londres* eut beaucoup de succès. Le caractère d'un petit maître français s'y trouve dépeint avec assez de bonheur; l'Angleterre avait alors le privilége du bon sens.

La Harpe prétend qu'il y a *de l'intérêt, des caractères, des situations, des peintures de mœurs et des détails comiques* dans la pièce des *Dehors trompeurs*. Geoffroi assure qu'on y trouve *des contrastes bien saisis, une intrigue conduite avec art et un dénoûment ingénieusement filé.* M. Auger dit que le grand mérite de cet ouvrage est *la facilité élégante et spirituelle du style, la douceur abondante de la versification.* Malgré ces autorités, il est difficile de trouver tant de belles choses dans cette comédie. De Boissy a vraiment défiguré le caractère de l'homme du monde en faisant de son baron un être impoli envers son beau-père futur, et, qui pis est, envers celle qu'il prétend épouser. L'homme du monde est adroit : il sait parler ou se taire à propos; il a le coup d'œil sûr; il démêle habilement les intrigues qui se trament autour de lui; on le trompe malaisément, parce qu'il est toujours sur ses gardes; il ne promet guère ce qu'il ne peut tenir, sachant bien que l'attente déçue est regardée comme une injure. Mais il vous accable de vagues protestations d'amitié. Il possède l'art d'obtenir les secrets des autres sans livrer les siens, et sa politesse est extrême envers toutes les personnes dont il a besoin et

qu'il lui importe d'épargner. Il sera peut-être un tyran domestique avec sa femme et ses enfants; mais, certes, il sera charmant avec celle dont il recherche la fortune et la main.

De Boissy a fait la contre-épreuve de ce tableau; mais, ce qu'il y a de plus curieux dans son œuvre, c'est le style incorrect et précieux.

De Boissy fit plusieurs grandes comédies en cinq actes et en vers, *l'Impatient*, *l'Impertinent malgré lui*, *la Confidente d'elle-même*, *l'Homme indépendant*, *l'Embarras du choix*, *le Médecin par occasion*, *le Duc de Surrey*, pièce héroïque; mais il a mieux réussi dans ses pièces légères, espèces d'à-propos dans lesquels il peignait les ridicules du jour. Il avait une grande facilité, de l'esprit, une certaine vivacité d'imagination; mais il écrivait assez mal; il n'en fut pas moins reçu à l'Académie française. Les dernières années de sa vie furent employées à la rédaction du *Mercure de France*, dont madame de Pompadour lui avait obtenu le privilége.

On trouve le nom de Shakspeare dans une des pièces de Boissy; la littérature anglaise se répandait de plus en plus. Dans une comédie intitulée *la Frivolité*, un personnage s'écrie en parlant d'un marquis porté aux choses nouvelles :

> Son transport, l'autre jour, était l'anglomanie ;
> Au dessus de Corneille il mettait Shakespear.

Le Méchant, de Gresset, moins plaisant que *la Métromanie*, prend place néanmoins parmi les bonnes comédies, grâce au mérite de la versification; mais on sent dans cette œuvre toute la corruption des mœurs du temps : la pièce ne repose pas sur une forte action. Le caractère principal est aussi froid que la plupart des caractères tracés par Destouches; le style est spirituel, mais ajoutons qu'il est d'une rare impertinence. Cette effronterie de langage, empruntée aux mœurs du jour, passait alors pour être de bonne compagnie. Une telle licence ne s'est pas renouvelée depuis. Dorat, malgré les airs de fatuité qu'il affi-

chait dans ses poésies légères, et les autres petits-maîtres du théâtre, n'osèrent pas aller si loin. Gresset renonça de bonne heure à la comédie. Il se convertit; il publia même une lettre contre le théâtre, mais cette conversion ne produisit pas un heureux effet. On ne pardonna pas à Vert-Vert les propos libertins qu'il avait tenus dans sa jeunesse avec un peu trop de complaisance. Les mœurs de Gresset furent honnêtes et douces en elles-mêmes, et ne participèrent point aux désordres qu'il a dépeints.

C'était une entreprise audacieuse que d'attaquer au théâtre le caractère de la coquette, après l'admirable création de Célimène.

Le comédien Lanoue, qui n'avait pas de génie, et qui voyait que la métaphysique de sentiment commençait à dominer, s'imagina un jour qu'il y aurait quelque originalité à rendre la coquette sensible; et il en essaya la conversion, sans s'inquiéter de la difficulté de faire adopter ce paradoxe dans un pays où l'on sait si bien ce qu'est la coquetterie. Les surprises de sentiment inventées par Marivaux enchantaient la société du XVIIIe siècle; on y discourait beaucoup sur le cœur. Lanoue ne songea pas que les coquettes pouvaient être punies et jamais corrigées; il étudia les penchants de son époque, et, s'il ne réussit pas à lui faire agréer son tableau, c'est moins au défaut principal de sa pièce qu'il dut s'en prendre qu'à son inhabileté d'exécution. Marivaux, malgré l'affectation de son style et la subtilité de ses idées, avait sur son rival l'avantage de la verve et de l'esprit.

La pièce de Lanoue, à nos yeux, manque de comique, d'intérêt, de vérité et de bon goût. Le dénoûment est prévu depuis l'exposition. Il aurait fallu une entente parfaite des choses du cœur et une convenance extrême de langage pour une œuvre pareille; et cette double science de la finesse de la pensée et de la grâce du style, Lanoue ne la possédait pas.

La comédie des *Philosophes* fit du bruit, parce que c'était une satire contre Diderot, Helvétius et Jean-Jacques Rousseau; on y faisait marcher ce dernier à quatre pattes. Cette pièce, calquée

sur *les Femmes savantes*, n'aurait pas réussi sans personnalités. Palissot s'était gardé de toucher à Voltaire, il espérait le ranger de son côté; mais Voltaire n'abandonna pas la cause de la philosophie, il aurait fait peut-être bon marché de ses confrères. La cour, agissant contre les philosophes, dont l'autorité nouvelle l'inquiétait, avait autorisé avec joie la comédie de Palissot. On fit à ce sujet l'épigramme suivante, qui n'épargnait personne; elle est tout à fait dans le goût de celles de Voltaire :

Un petit Grec, singe d'Aristophane,
Veut l'imiter dans ses emportements.
Le roquet mort, et de sa dent profane
Va déchirant et sages et savants.
Enfin, le nain compose et fait un drame,
Fruit avorté du cerveau de Callot.
De zélateurs tout un peuple falot
Crie au miracle, et puis l'auteur s'enflamme.
La cour, dit-on, protège le marmot.
D'où vient cela? Je démêle la trame;
C'est que l'auteur à coup sûr est un sot.

Palissot n'était pas un sot, mais il avait voulu enrayer les idées de son siècle, il vit qu'il s'y briserait; nous le retrouverons bien changé plus tard. La comédie des *Philosophes* a touché quelques côtés assez justes des mœurs du XVIII[e] siècle, et le style ne manque ni d'aisance ni d'esprit.

Les Courtisanes de Palissot firent encore événement : l'aréopage du Théâtre-Français lui avait répondu qu'on jouerait sa pièce lorsqu'il y aurait mis une action, de l'intérêt, du goût, une intrigue, de la décence. Palissot, furieux et bien en cour depuis ses *Philosophes*, en appela au roi, à l'archevêque de Paris. Il intitula sa pièce *l'École des mœurs*. Il fit une épître, intitulée *Remercîments des demoiselles du monde aux demoiselles de la Comédie-Française, à l'occasion des Courtisanes*. La querelle s'envenima de plus en plus; ce ne fut que sept ans après tout cet éclat qu'il força enfin la Comédie à jouer sa pièce : elle eut du succès, on en distingua le style. On admira surtout mademoi-

selle Contat, qui préluda en quelque sorte par le rôle de Rosalie à sa brillante réputation.

Dorat, dont nous parlions tout à l'heure, composa des odes, des héroïdes, des fables, des contes, des romans, des tragédies, des comédies, des poèmes; ce fut un auteur universel, mais l'abus du bel esprit a gâté toutes ces choses. Dorat fut regardé comme un « papillon du Parnasse, » comme une espèce de ver luisant qui se confond bientôt dans l'obscurité. La muse coquette de cet auteur a perdu tous ses charmes pour nous, ils ont passé avec le temps. Dorat a débuté par une tragédie de *Zulica;* il mit ensuite à la scène *Théagène et Chariclée*, ce sujet si cher à la jeunesse de Racine: un même soir vit naître et mourir cette tragédie. Son *Régulus* lui attira une lettre fort éloquente de Diderot. *La Feinte par amour*, comédie, est peut-être le meilleur de ses ouvrages dramatiques. Dorat brilla plus dans les coulisses que sur la scène; il fut l'heureux et malheureux amant de mesdemoiselles Beaumesnil, Dubois, Saunier. Dorat eut une querelle très vive avec Linguet. Linguet écrivait à Dorat: « Suivant » nos mœurs, vous manquez à l'honneur, pour lequel vous dites » poétiquement que ce sera *votre dernier soupir;* à la manière » dont vous vous y prenez, vous en retarderez longtemps le » moment. » Dorat répondait: « Un petit ex-avocat, chassé, » conspué et couvert du mépris public, ne doit point parler » d'honneur... » C'est ainsi que les gens de lettres se disputaient entre eux dans ce temps.

Dorat mourut comme il avait vécu; deux heures avant d'expirer, il fit faire sa toilette, on le coiffa, on le poudra, et dans cet état il crut pouvoir rendre *le dernier soupir* sans déroger à ses habitudes. Ce fut sa philosophie.

La pièce de *Depuis et Desronais*, de Collé, écrite en vers libres, est empreinte d'un intérêt de bon goût; l'aventure qui fait le sujet de la pièce est tirée d'un roman intitulé *les Illustres Français*. Un père veut garder sa fille pour lui et ne pas partager sa tendresse avec un gendre, et, dans cette intention, il traverse

autant qu'il peut les amours de deux aimables jeunes gens. Le charme de cette comédie est dans le développement des caractères. *Le roi et le Meunier*, pièce anglaise, servit à Collé pour composer sa *Partie de chasse d'Henri IV*. Sédaine avait déjà fait sur ce sujet un opéra, *le Roi et le Fermier*. Un roi qui s'égare à la chasse et qui, accueilli avec bonté dans une humble cabane, montre sa reconnaissance en réparant le mal qu'a fait à de pauvres et honnêtes gens un de ses courtisans en séduisant leur fille, tel est le fond de cet ouvrage. Collé, à la place d'un roi quelconque, substitua Henri IV; on ne voulut pas d'abord laisser paraître Henri IV sur la scène. Cependant la comédie arrêtée eût les honneurs de la représentation chez M. le duc d'Orléans, dont Collé était lecteur. Le duc d'Orléans remplissait lui-même le rôle d'Henri IV, son aïeul. Elle fut enfin représentée avec avantage par les comédiens français.

Barthe débuta par une singulière comédie dans le genre de celles de Saint-Foix, le spirituel et ingénieux auteur de *l'Oracle ;* elle est intitulée *l'Amateur*... Un jeune homme, grand amateur des arts, ne veut pas entendre parler de mariage; il n'adore que des statues, comme Pygmalion. Un de ses amis, qui le destine à être son gendre, fait exécuter en marbre la figure de sa fille, et porte à l'enthousiaste ce buste en jurant que c'est un antique de grand prix. Notre amateur ne tarde pas à en devenir amoureux, et il est fort satisfait d'apprendre enfin que le modèle de la statue existe. Cette idée, assez étrange, est traitée encore avec peu de naturel. *Les Fausses Infidélités* eurent beaucoup de succès; cette comédie est écrite avec légèreté. Deux jeunes femmes, pour guérir leurs amants de la jalousie, font semblant d'aimer un certain Mondor ; les amants lui rendent la pareille, et de leur côté ont l'air de changer, jusqu'à ce qu'une explication remette le calme dans les esprits. Cette partie carrée forme un petit croquis agréablement composé. *La Mère jalouse*, qui avait des prétentions à la comédie de caractère, échoua. Quinault, dans *la Mère coquette*, avait pris la fleur du sujet. Barthe mourut

plus catholiquement que Dorat, son maître, mais avec autant d'ostentation. On a cité de lui un bon mot. Un de ses amis lui vint apporter, comme il était sur son lit de mort, un billet pour entendre l'*Iphigénie en Tauride* de Piccini... « Eh! mon ami, dit-il, on va me porter à l'église, je ne puis aller à l'Opéra. » Jacques Autreau et Moncrif se firent remarquer, l'un par la grâce, l'autre par l'originalité de l'esprit. Une pièce de madame de Graffigny, *Cénie*, obtint un prodigieux succès de larmes. *Heureusement*, jolie comédie de Rochon de Chabannes, mérite d'être citée.

Le Cercle est une esquisse assez jolie des ridicules qui avaient cours dans certains salons au XVIIIe siècle. On trouvait encore des poètes qui venaient essayer de lire leurs vers et subir des humiliations de toutes sortes; des médecins charlatans qui fondaient leur fortune sur les caprices de leurs belles malades; des abbés pimpants qui roucoulaient la romance; des colonels qui brodaient au tambour, et travaillaient aux jarretières de Lise ou de Chloé; des femmes coquettes et légères qui passaient le temps à médire et à jouer aux cartes : il se mêlait à cette société quelques hommes de bon sens, dont les uns, espèces de misanthropes retirés dans leurs terres, ne faisaient que de courtes apparitions dans ce monde, et dont les autres prenaient le parti de se plier aux usages reçus tout en les désapprouvant. Telle est la société que Poinsinet a dépeinte; et s'il n'y a pas été admis comme on le prétend, et qu'il ait *écouté aux portes*, il faut avouer qu'il avait de bonnes oreilles.

Le Cercle est loin d'avoir la valeur de *la Critique de l'École des Femmes*, mais on y remarque des traits heureux. Cette Araminte, qui apprend avec une impassibilité si grande la nouvelle de la mort d'un de ses intimes amis, et jette les hauts cris lorsqu'on vient lui dire que son serin est envolé, nous semble une heureuse figure de femme égoïste et étourdie; et la scène où trois dames se mettent à jouer une partie de cartes pour ne pas perdre de temps pendant que le poète lira sa tragédie, est d'un bon

comique. Lorsque le poète furieux remet son manuscrit dans sa poche et sort, toute la compagnie est scandalisée. Il y a alors une charmante réponse de Lisidor, l'honnête homme de la pièce, à propos du scandale que soulève cette disparition.

ARAMINTE.

Comment, est-ce que vous approuvez sa conduite ?

LISIDOR.

Oh ! point du tout, madame : je suis chez vous, je pense qu'il a tort.

Ce Lisidor est on ne peut pas mieux élevé.

Poinsinet fut en quelque sorte le plastron du XVIII[e] siècle ; il servit de but à toute sorte de mauvaises plaisanteries, jusqu'au moment où, jeune encore, il s'alla noyer dans le Guadalquivir. Voici une anecdote assez curieuse que l'on a rapportée :

L'opéra du *Sorcier*, fait avec Philidor, valut aux auteurs l'honneur d'être redemandés. Un spectateur, criant plus haut que les autres, faisait un tel tapage que la sentinelle crut devoir le prier de modérer son enthousiasme. Il n'en tint pas compte et cria de plus belle : *L'auteur ! l'auteur !* La sentinelle l'arrêta comme cabaleur, en voyant qu'il ne voulait pas se taire. Il avait beau protester que ce n'était pas pour faire du bruit qu'il se démenait ainsi ; il allait être conduit en prison, quand il dit qu'on lui laissât voir monsieur Philidor, et qu'il irait après en prison. — C'est donc l'auteur de la musique que vous demandez ? dit la sentinelle. — Certainement, répondit l'autre. — Ah ! c'est différent, reprit le soldat : je vois bien que vous êtes de bonne foi, et que vous ne vous moquez pas de nous.

Le Marchand de Smyrne, de Champfort, est une petite comédie fort gaie, bien que fort prétentieuse. Champfort était un homme de beaucoup d'esprit, mais d'un esprit un peu paradoxal. C'est à lui qu'on attribue ce mot : « Combien faut-il de sots pour faire un public ? » Champfort oubliait, en parlant ainsi, qu'il y a chez les hommes assemblés, fussent-ils des sots, un

sentiment très juste des beautés ou des défauts d'une pièce de théâtre. Il se dégage de la masse une sorte d'électricité intellectuelle toujours pleine de sens.

Le Jaloux sans amour, d'Imbert, tombé aux premières représentations, se releva plusieurs années après, grâce à des corrections de l'auteur. Cette pièce est insignifiante.

Imbert, auteur *du Jugement de Pâris*, poème érotique, avait une certaine finesse de style et d'esprit.

Imbert avait fait une *Marie de Brabant*, laquelle se vit arrêtée par la censure de M. Suard. Imbert écrivit alors une lettre pleine de dignité, où se révèlent les vrais principes de la liberté de l'art. « J'ai fait un ouvrage, disait-il, je m'en déclare l'auteur ; c'est aux tribunaux à en juger : mais si j'ai su respecter les lois, les mœurs et la religion, je demande, comme citoyen, que le théâtre ouvert aux écrivains de la nation ne me soit pas fermé. La gloire attachée aux ouvrages d'esprit, le produit légitime qui en résulte, sont une propriété sacrée comme les autres. La défense de jouer une pièce est une accusation portée contre moi. Tout châtiment suppose un crime. Je réclame le droit qu'ont tous les accusés d'être punis ou justifiés. »

Les Trois Sultanes, de Favart, peignent les mœurs ottomanes à peu près comme *Bajazet* et *Zaïre*, quoiqu'elles affichent des prétentions à une plus grande exactitude. Favart met en scène le kislar-aga, le kilargi-bargi, et se donne beaucoup de peine pour dessiner l'intérieur des appartements turcs ; mais le fond de la pièce est tout à fait en dehors des usages et des mœurs du pays. Il s'agit des bouleversements du harem par une jolie Française *au nez retroussé*.

> Ah ! qui jamais aurait pu dire
> Que ce petit nez retroussé
> Changerait les lois d'un empire !

Le style des *Trois Sultanes* est élégant et spirituel. Favart trouva moyen de mettre dans cette pièce les idées d'égalité qui tourmentaient la société entière de son temps.

ROXANE.

Vous êtes grand, seigneur, et moi je suis jolie :
On peut aller de pair.

SOLIMAN.

Oui, dans votre patrie.

Par malheur pour Favart, le maréchal de Saxe ne suivit que trop ses maximes. On prétend que ce héros les fit partager à madame Favart. Le rôle de Roxelane est fort brillant.

Saint-Foix, auteur de charmantes miniatures, aurait pu, comme Boucher, être appelé le peintre des Grâces. C'est un genre singulier, d'une féerie ingénieuse et délicate. On sait que Saint-Foix était dans la vie privée d'une humeur presque aussi querelleuse que celle de Cyrano de Bergerac. Aussi disait-on, en parlant de lui et du caractère de ses pièces : « C'est une abeille qui a déposé son miel dans le crâne d'un lion. »

Le marquis de Bièvre, auteur du *Séducteur*, avait parfois des aventures qui montraient à quel prix il obtenait lui-même le titre de séducteur. On trouve dans *la Police dévoilée*, de Manuel, une lettre curieuse adressée par le marquis à M. de Sartines, lieutenant de police, dont il implorait le secours dans une circonstance singulière. Nous citerons le passage où il est question d'une reine de théâtre. « La belle Raucourt, qui commence par où les autres finissent, à dix-sept ans et neuf mois, a arraché à mon ivresse ou à ma stupidité un contrat qu'elle a fixé à deux mille écus ; car il faut lui rendre cette justice, elle m'a sauvé l'embarras de cette affaire, elle a choisi elle-même le notaire, elle a pris son heure, réglé les articles, et je n'ai eu que la peine de signer. S'il n'est pas indigne de votre ministre d'amortir un peu le coup que je reçois, je me prêterai aux accommodements que vous voudrez prescrire... »

La lettre du marquis est spirituelle et privée de ces calembours qui l'ont rendu célèbre. Il se plaint de ce qu'au bout de cinq mois et demi la belle Raucourt a rompu les conditions du contrat, il demande à être aussi dégagé des siennes.

Le théâtre, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, était devenu une espèce de Forum ; toutes les questions qu'élaborait cette époque, et d'où la révolution devait jaillir, s'agitaient dans les pièces même les plus légères ; la philosophie dénaturait la tragédie pour y prêcher ses maximes ; et la comédie, plus libre dans son allure, reflet des mœurs du jour, faisait triompher partout le mérite sur la naissance, les sentiments naturels sur les dons de la fortune. Le drame, déjà en vigueur, portait les derniers coups au vieil ordre social.

Jetons maintenant un coup d'œil sur les principaux portraits de la galerie comique, que nous n'avons pas encore examinés.

Remontons d'abord au comédien Lagrange, dont Molière faisait un si grand cas que, dans *l'Impromptu de Versailles*, après avoir repris toute la troupe, il s'adresse ainsi à Lagrange : « Pour vous je n'ai rien à vous dire. » Lagrange jouait les amoureux (1).

Lathorillière se distingua dans la haute livrée ; il créa Hector dans *le Joueur*, Carlin dans *le Distrait*, Strabon dans *Démocrite*, et beaucoup d'autres rôles, où il se montra digne d'avoir reçu les conseils de Molière.

Armand, qui succéda à Lathorillière, ancien camarade de Molière, brilla dans l'emploi de la grande livrée. Il était fort aimé du public ; il jouait à ravir les Pasquins et les Crispins, tous les rôles de valets fripons et adroits. Armand dansait et chantait fort agréablement ; la Comédie-Française exigeait autrefois ces qualités. Armand était spirituel ; il joua un excellent tour à un bossu dont la critique le poursuivait sur le théâtre. Ce bossu se plaçait ordinairement dans une loge d'avant-scène. Armand loue un jour la loge, qui était de huit places, et dispose de sept billets en faveur de sept bossus de sa connaissance. Cette réunion, à laquelle l'autre ne s'attendait

(1) Lagrange tenait le registre des recettes et des dépenses de la troupe de Molière, et ce registre a été conservé dans les archives de la Comédie française. On devrait le publier.

pas, causa une grande hilarité au parterre. Armand fut vengé ; son ennemi n'osa plus se remontrer.

Auger succéda à Armand ; il était leste et bien fait, mordant ; mais il tombait quelquefois dans la charge, et souvent estropiait les vers. En jouant *les Plaideurs* il lui arriva de dire :

. . . . et si, dans la province,
Il se donnait en tout vingt coups de nerf de bœuf,
Mon père pour sa part en remboursait *dix-huit.*

La Rochelle joua avec succès les valets et les grimes. Dans *les Deux Frères* il jouait le rôle de M. Raffle, et se faisait applaudir à son entrée par le jeu de sa physionomie avant d'avoir prononcé un mot.

Les Poisson formèrent une véritable dynastie qui fit honneur au théâtre pendant un siècle. L'aïeul, Raymond Poisson, auteur de plusieurs comédies, créa, comme nous l'avons dit, les Crispins ; il inventa une sorte de bredouillement que son fils Paul crut devoir imiter. Le fils de Paul Poisson se fit acteur à son tour, et, comme son aïeul, composa des pièces de théâtre. Son *Impromptu de campagne* se joue encore. François-Arnoult Poisson, père de Philippe, se sentit aussi la vocation d'acteur. Il prit le théâtre malgré son père, qui lui avait fait commencer l'état militaire ; mais le sang des Poisson coulait dans les veines de François Arnoult, rien n'y fit ; il débuta, après avoir désarmé la sévérité de son père, en jouant devant lui le rôle de Sosie ; il débuta et obtint un succès éclatant. Il avait reçu en partage les talents réunis de son père et de son aïeul, y compris leur bredouillement.

Montménil (André Lesage), brouillé avec son père parce qu'il avait pris la profession de comédien, se réconcilia avec lui lorsque des amis communs eurent amené l'auteur de *Turcaret* à une représentation de cette comédie dans laquelle son fils jouait le rôle de Turcaret. C'était un acteur tout rempli de naturel.

Préville s'empara peu de temps après du théâtre ; Préville, après s'être sauvé tout jeune de la maison paternelle, se vit forcé de se faire apprenti maçon ; mais il reconnut bien vite que ce n'était pas là son métier. Il devint clerc de notaire, et cette occupation ne lui convenait pas plus que l'autre ; il se mit à jouer la comédie. Il courut la province, et donna un peu dans la charge ; mais à Rouen un petit bossu, quelque cousin peut-être du bossu d'Armand, ramena dans la route de la bonne comédie le jeune acteur qui s'égarait. Après la mort du dernier Poisson il vint prendre sa place et fit sentir la différence qu'il y a du comique au bouffon. Préville était plein de grâce et de naturel, et jamais comédien n'a été mieux doué de la nature pour plaire. Son talent flexible se prêta à beaucoup de créations en dehors de son emploi. On prétend qu'un factionnaire voyant Préville se préparer dans la coulisse au rôle de Larissole dans *le Mercure galant*, et le prenant pour un homme réellement ivre, ne voulait pas le laisser entrer sur le théâtre. Il possédait le grand art de s'identifier avec ses rôles.

Mademoiselle Dangeville, fille d'une actrice du même nom, avait paru sur le théâtre dès l'âge de huit ans. Elle continua de se former jusqu'à l'époque où elle se fit une réputation prodigieuse dans les soubrettes. Elle était belle, vive et gaie ; elle aborda avec succès les grandes coquettes ; elle joua aussi quelques rôles tragiques. Saint-Foix l'a louée avec beaucoup de délicatesse et d'esprit dans une lettre écrite à un peintre qui voulait prendre pour sujet la retraite de mademoiselle Dangeville : « Je souhaite, disait-il, que vous puissiez saisir cette « âme fine, naturelle, délicate et sensible, qui rit, qui parle, « qui voltige et badine sans cesse, dans ses yeux, sur sa bouche « et dans tous ses traits. » Il faisait bon d'avoir Saint-Foix pour ami. Il traça de mademoiselle Clairon un tout autre portrait. Mademoiselle Dangeville chantait et dansait à ravir. On ajoutait à beaucoup de pièces alors un vaudeville final et on y intercalait un ballet.

Mademoiselle Joly déploya un rare talent dans les servantes de Molière, et mademoiselle de Vienne obtint une brillante place dans les soubrettes de Marivaux.

Mademoiselle Contat commença sa brillante réputation par le rôle de Suzanne du *Mariage de Figaro;* elle avait débuté avec peu de succès dans la tragédie; elle montra dans la pièce de Beaumarchais une vivacité, une grâce, une fine intelligence, qui annoncèrent une éminente actrice de plus. Elle aborda les grandes coquettes avec une supériorité étonnante; elle passait, avec une vérité extrême et une rapidité sans exemple, de la hauteur à la simplicité, de la bonté à l'ironie; elle touchait toutes les cordes de l'âme humaine comme un artiste habile manie harmonieusement l'instrument qui lui est soumis. Elle réunissait surtout dans l'expression de la coquetterie; elle déployait une ampleur qui n'a pas été retrouvée depuis si l'on s'en rapporte aux vieux amateurs du théâtre.

Bouret remplissait supérieurement les rôles d'ivrognes, les rôles d'Alain, de Nicaise et les Crispins, au dire de ses contemporains. On cite de lui une repartie très piquante : mademoiselle de Luzy lui disait un jour malignement, « qu'il jouait fort bien les bêtes. — Oui mademoiselle, répondit l'acteur; et votre suffrage est bien flatteur pour moi; vous devez vous y connaître, M. votre père en faisait. »

Le comédien Dubois est moins célèbre par son talent que par le scandale de sa dispute avec son chirurgien qu'il ne voulait pas payer. Un grand trouble s'éleva à ce sujet dans la Comédie-Française. Dubois fut renvoyé de la compagnie; mais, soutenu par la beauté de sa fille, qui avait beaucoup d'empire sur M. de Fronsac, il obtint un ordre de réintégration. Les comédiens ayant refusé de jouer avec lui se virent conduits au Fort-l'Évêque, et mademoiselle Clairon, offensée, prit sa retraite. Dubois ne jouait guère que les confidents de la tragédie et les troisièmes rôles de la comédie; encore s'en acquittait-il fort mal, si l'on en croit Lekain.

Grandmesnil, dans l'emploi des financiers et des *manteaux*, fit valoir toutes les excellentes traditions du théâtre.

Molé brilla particulièrement dans l'emploi des petits-maîtres. Il avait, ainsi que Lekain, commencé par jouer dans une société d'amateurs; il débuta dans la tragédie, il n'y obtint qu'un médiocre succès, et alla se former pendant quelques années en province. Il fut reçu à son retour pour les troisièmes rôles tragiques et comiques; mais il ne tarda pas à s'emparer des premiers, joués d'abord par Grandval et ensuite par Bellecourt. Il plut tellement, que durant une maladie qu'il fit toute la bonne compagnie envoya chez lui quérir des bulletins de sa maladie, comme s'il s'était agi d'un prince. Son médecin lui ayant ordonné de boire du meilleur vin possible, deux mille bouteilles d'excellents vins de toute espèce lui furent apportées en un jour. Molé eut le tort de jouer les petits-maîtres ailleurs qu'au théâtre et surtout avec les auteurs; il écoutait leurs pièces pendant qu'on lui mettait des papillotes. C'est à Molé qu'est arrivée l'histoire du rouleau de papier blanc, dont M. Casimir Delavigne a tiré parti dans sa comédie des *Comédiens*.

Monvel, doué d'une âme de feu, pourvu d'une diction nette, pure et sentie; Monvel, noble, simple, aisé, touchant, quoique frêle de sa personne, faisait oublier à force de chaleur la faiblesse de ses moyens physiques.

Saint-Phal joua les rôles de Molé et de Monvel, mais sans atteindre à leur réputation...

Fleury succéda véritablement à Molé. Ce fut le plus parfait des petits-maîtres; mais il joua longtemps dans la tragédie avant de s'acquérir une brillante renommée dans la comédie. Son aisance, sa grâce, ses manières distinguées, un parfum d'élégance qui s'exhalait de tous ses mouvements, une impertinence de qualité, le rendaient adorable dans les rôles de Moncade de *l'Homme à bonnes fortunes* et de *l'École des Bourgeois*, ainsi que dans les personnages de marquis. Il ne réussissait pas moins dans le haut comique; le Misanthrope était rempli par lui

avec une grande supériorité. Il possédait l'art de faire illusion ; il obtint un grand succès dans *les Deux Pages* par la manière dont il représenta le grand Frédéric. Il arriva à une ressemblance si exacte, assure-t-on, que le prince Henri de Prusse, qui assistait à la première représentation, crut revoir son véritable frère et qu'il versa des larmes. Il envoya le lendemain à l'acteur une tabatière ornée du portrait du grand Frédéric.

Dazincourt se fit une brillante réputation dans les valets; on apprécia la finesse de son jeu, exempt de charge. Jamais Dazincourt ne passait les bornes d'une gaieté naturelle et franche; il avait en horreur les exagérations qui n'ont d'influence que sur un public grossier... Son plus grand succès fut la création du rôle de Figaro, que Préville était déjà trop vieux pour établir. Marie-Antoinette prit de lui des leçons de déclamation, elle voulait apprendre à jouer les soubrettes.

La manie de jouer la comédie était répandue dans la société d'alors. Toute femme à la mode voulut avoir la comédie à domicile : on représentait des proverbes, des scènes dramatiques où l'esprit du temps se faisait sentir. Les plus nobles gentilshommes se plaisaient à rivaliser avec les comédiens. Ce goût avait gagné même la cour. Marie-Antoinette ouvrit à Trianon un théâtre où l'on représenta *le Roi et le Fermier*, de Sédaine; elle remplissait elle-même le rôle de Jenny, le comte d'Artois faisait le rôle d'un garde. Innocents plaisirs qui devaient avoir un si terrible dénoûment ! Une espèce de vertige semblait pousser la cour à sa ruine, *la Folle Journée* elle-même eut les honneurs du jeu royal.

Dessessarts devint célèbre, après Bonneval, dans l'emploi qu'on appelle celui des *manteaux*. Il affectionnait les financiers; il ne dédaignait pas les grimes. Dessessarts possédait une sorte de bonhomie brusque et gaie, pleine de vivacité; il se sentait surtout à l'aise dans les rôles de Molière. Comme il était très gros, quand il jouait Orgon, on était obligé de placer sur le théâtre une table faite exprès pour lui. On connaît sa querelle

avec Dugazon, qui l'avait présenté en grand deuil chez le ministre, en demandant pour lui la survivance de l'éléphant : Dessessarts l'appela en duel. Une fois sur le terrain, Dugazon traça avec du blanc d'Espagne un cercle sur l'abdomen de Dessessarts, en jurant que tout ce qui serait hors du rond ne compterait pas. Dessessarts ne put s'empêcher de rire, l'affaire s'arrangea.

Dugazon fut un des acteurs les plus gais de la Comédie-Française; il débuta dans les valets à côté de Préville et se fit distinguer. Il eut toujours pour cet acteur une grande vénération; mais dans son jeu, peut-être pour différer un peu d'un modèle qu'il désespérait d'atteindre, il se rapprocha du genre de Poisson. On lui reprochait de ne pas assez régler sa verve comique et d'outrer quelquefois. Cependant lorsque Dugazon voulait être parfait, il l'était.

Dugazon était homme d'esprit, mille anecdotes ont été publiées sur son compte. Il s'était fait *mystificateur* en chef à une époque où la manie des mystifications s'était déclarée dans la société. Nous venons de rapporter son affaire avec Dessessarts.

Nous aurons plus d'une fois l'occasion de parler de lui et des derniers acteurs que nous venons de mentionner, Monvel, Fleury, qui traversèrent la révolution et furent mêlés à ses orages.

CHAPITRE SEIZIÈME.

DIDEROT, SÉDAINE, BEAUMARCHAIS, MERCIER, LA HARPE, DUCIS.

Influence anglaise.

Notre vieux théâtre est purement monarchique, il n'y est question que de princes et de rois; tout s'y passe avec une étiquette solennelle et l'on y sent régner l'ordre d'une cour absolue. On y voit clairement que le peuple, méprisé par le gouvernement sous lequel les poètes écrivaient, ne jouait pas le principal rôle dans l'État. De là le défaut d'action, de là ces savantes analyses du cœur qui remplacent le tableau bruyant et animé de la vie publique. Au lieu de peindre les diverses conditions de la vie humaine, au lieu de retracer les mœurs d'une époque et de faire entrer ainsi l'histoire dans le drame, Corneille et Racine ont choisi plutôt le cœur de l'homme, et bien souvent une passion donnée dans le cœur de l'homme, pour sujets de leurs admirables développements; on conçoit alors ce qu'il a fallu de génie pour creuser ainsi un sentiment, fouiller une idée jusqu'en ses dernières ramifications, donner enfin un corps à des abstractions métaphysiques. Mais ces grands poètes s'adressaient à une société tranquille, où les lignes de démarcation entre les diverses classes étaient encore respectées; leur œuvre n'était soumise qu'à des jugements isolés; ils n'avaient point à dérouler aux

yeux des masses des peintures nationales, car leurs spectateurs n'étaient pas des citoyens, mais des hommes. Aussi Corneille et Racine ont-ils eu principalement le mérite d'une philosophie poétiquement formulée.

Nous avons, dès le commencement de cet ouvrage, posé en principe que l'art dramatique, comme tous les arts possibles, n'a pas de véritables bornes connues, et que le génie possède l'éternelle liberté de reculer celles qui existent. Les anciens assignaient les Colonnes d'Hercule pour limites à l'univers, et cependant des mondes existaient au delà. Il en est de même de l'intelligence humaine : nul n'a la puissance de lui imposer des lois, nul n'a le droit de s'écrier vis-à-vis de cet océan infini : « Tu n'iras pas plus loin, » car il serait submergé bientôt par le flot des découvertes. Il parut donc à certains esprits, et avec raison, souverainement ridicule de prétendre forcer les auteurs à jeter leurs productions dans le moule de leurs devanciers. Il faut que chacun suive sa nature, que chacun s'épanouisse dans la température de son époque, comme une fleur dans sa saison. On serait heureux si on retrouvait dans les ruines d'Herculanum une comédie de Térence, mais on prendrait très peu d'intérêt à quelque pastiche de ce poète représenté au Théâtre-Français. Toute œuvre de l'esprit ne doit-elle pas exhaler le parfum de son temps? parfum qui l'embaume encore longtemps après que la société où elle est éclose a disparu.

On a vu quelques hommes, à différentes époques, protester contre l'asservissement de la pensée et vouloir la dégager des entraves de l'imitation. Fontenelle, Perrault, Lamotte-Houdart s'étaient levés contre les règles, mais leurs œuvres sans valeur ne donnèrent aucune autorité à leurs paroles. De plus puissants antagonistes allaient recommencer la guerre contre les anciens, ou plutôt contre l'esclavage auquel on prétendait soumettre l'esprit français. Diderot doit être mis en tête de ceux qui prêchèrent avec le plus d'éloquence la nécessité d'une réforme, afin d'accommoder le théâtre aux mœurs de la nation. Il voulut y

mêler l'élément populaire, que d'autres novateurs s'apprêtaient à faire entrer aussi dans le gouvernement de l'État.

Diderot était tout à fait propre à cette œuvre; il est en effet des hommes qu'une fièvre de cœur agite dès qu'ils saisissent la plume, et dont la tête prompte à s'exalter laisse s'échapper les idées qui la remplissent, comme le Vésuve ses laves. Ces imaginations ardentes, qui répandent le feu dont elles sont dévorées, embrasent les esprits de leur temps. La passion qui déborde dans les ouvrages de ces sortes de prophètes est une preuve de leur conviction, et leur puissance s'en accroît. Diderot fut un de ces hommes ; aucun écrivain n'eut plus d'influence que lui sur ses contemporains, non pas par l'importance de ses productions, mais par l'à-propos de ses chaleureuses pages jetées au vent de la publicité comme les feuilles des sibylles, et puis par ses conversations et par ses correspondances. Il fut en quelque sorte l'âme de l'Encyclopédie, et c'est sur lui que retombent toutes les injures adressées à la philosophie du XVIIIe siècle par les ennemis de la révolution française.

Diderot, qui parcourut tous les champs de la pensée, et chercha à y faire germer la réforme sociale qui devait se développer quelques années plus tard, ne pouvait pas laisser le théâtre de côté. Pour mieux propager les doctrines dont il s'était presque fait l'apôtre, il jugea utile de tourner à leur profit autant qu'il le pourrait l'empire que possède sur les âmes la représentation de la vie humaine. Voltaire avait déjà mêlé à la tragédie des sentences et des maximes qui attaquaient les préjugés et les abus existants ; mais la tragédie, prise dans un ordre d'idées étrangères à la foule, n'agissait pas sur elle, et les intentions révolutionnaires de l'auteur d'*Œdipe* se trouvaient perdues pour le plus grand nombre. Diderot songea donc à la peinture des actions ordinaires des hommes, et non à celle de hautes et royales infortunes : il ne voulut pas qu'on prît ses héros dans les souvenirs de Rome ou d'Athènes, mais il pensa qu'on devait les emprunter à la société moderne, afin que le peuple, reconnaissant ces person-

nages, s'intéressât à eux et reçût plus aisément de la bouche des sages et des vertueux une leçon de morale.

Le drame, comme on le voit, a été dès sa naissance éminemment révolutionnaire et par cela même moral. Il s'adresse effectivement au peuple, et sa destination est manquée toutes les fois qu'il s'écarte d'un généreux enseignement. S'il est permis à la poésie, dont la forme exige toujours un public d'élite, de réaliser quelquefois à la scène ou ailleurs de brillantes fantaisies qui, faites dans un but d'art, tendent seulement à charmer l'imagination des artistes, et auxquelles on pardonne des licences sans portée ; il n'en peut jamais être ainsi du drame, qui opère sur des intelligences moins élevées, sur des esprits naïfs et faciles à entraîner dans le mal par des tableaux dangereux. Voilà ce que Diderot a écrit dans sa poétique.

Diderot, prêchant toujours d'exemple, se mit à l'œuvre, et, après s'être essayé dans *le Fils naturel*, composa *le Père de famille ;* il dirigea la pièce contre la richesse et la naissance, et c'est une guerre que tous les auteurs du XVIII[e] siècle ont faite, Marivaux lui-même.

Il prétendit prouver la supériorité de la passion, les prérogatives de l'amour, et il se hasarda jusqu'à faire reconnaître ces droits sacrés par les pères de famille ; en un mot, pour m'exprimer dans les termes du temps, c'était le triomphe de la nature sur la société.

Voyez comme d'Orbesson est chancelant dans son autorité paternelle, et avec quelle noble résignation il comprend qu'un temps arrive où le père n'a plus droit que de donner des conseils à ses enfants ? Il modère tendrement la fougue amoureuse de Saint-Albin, mais ne le repousse point de ses bras, quoique son fils ne l'ait pas consulté sur le choix d'une épouse. Écoutez-le surtout lorsqu'il veut surprendre dans le cœur de sa fille le secret d'un amour qu'elle n'ose avouer : « Comment, dit-il, blâmerais-je en vous un sentiment que je fis naître dans le cœur de « votre mère ? » N'est-ce pas là un père bien raisonnable, qui

n'a rien oublié de sa jeunesse et qui remplit dignement ses devoirs?

Pour contraste à ce père, qu'il proposait pour modèle, Diderot créa le rôle du commandeur, beau-frère de d'Orbesson, vieillard entêté de sa fortune et de son rang, et qui représentait la partie arriérée de la société. L'idée du progrès et l'idée de la résistance furent donc mises en lutte d'un bout à l'autre de la pièce, et voilà ce qui lui assura un succès durable. Elle peint parfaitement les mœurs de la fin du XVIIIe siècle; et dans les deux éléments qui la composent la force comique se trouve unie à l'intérêt.

Il s'en faut de beaucoup néanmoins que cette pièce soit un chef-d'œuvre. L'emphase, l'invraisemblance, un mauvais dénoûment, et même pis que cela, ses deux derniers actes entièrement inutiles, la déparent singulièrement; mais la noblesse de d'Orbesson, l'effervescence de Saint-Albin, la causticité du commandeur la soutiennent et en font un des meilleurs drames que nous ayons.

Dans une des lettres spirituelles et naïves écrites par l'auteur du *Père de Famille* à mademoiselle Voland, on lit ce compte rendu de la première représentation de son drame : « L'ouvrage » est si rapide, si violent, si fort, qu'il est impossible de le » tuer... On n'a pas mémoire d'un succès pareil... Il n'y a » qu'une voix : C'est un bel ouvrage... j'en ai moi-même été » surpris... » Si le bon Diderot par cette dernière phrase ne corrigeait les éloges qu'il se donnait lui-même, quoiqu'ils soient renfermés dans une lettre confidentielle, on pourrait l'accuser de peu de modestie. Mais il avait raison de se féliciter; un grand coup était porté, une révolution s'opérait.

Un autre homme seconda puissamment Diderot à la scène; ce fut Sédaine, qui, de son ancien état de maçon, avait conservé l'art de construire une pièce. Il en bâtit une très intéressante sur les angoisses d'un père de famille qui voit son fils exposé à un duel sans pouvoir empêcher cette rencontre... Le rôle de Vanderk est, comme celui du *Père de Famille* de Diderot, un résultat de la philosophie du XVIIIe siècle. Diderot et Sédaine ont atta-

qué le préjugé de la noblesse dans ce qu'il avait de plus vital, l'orgueil. Tous les deux donnent à leurs gentilshommes des principes d'égalité. Celui-là permet à son fils d'épouser une fille vertueuse sans fortune et sans nom; celui-ci n'est pas éloigné d'en faire autant, et prêche par dessus tout cela au sien le respect du commerce et la loi sociale de l'utilité.

Tout bon gentilhomme qu'est M. Vanderk père, on trouve dans sa bouche une intention railleuse à l'endroit de la noblesse; on sent, ce qui était vrai du reste, qu'elle avait enfin perdu une partie de son crédit dans la classe même des privilégiés. Voici ce que M. Vanderk dit à son fils en lui rendant compte de l'obligation où il s'était trouvé d'embrasser le commerce :

« J'ai déjà remis dans votre famille tous les biens que la nécessité de servir le prince avait fait sortir des mains de vos ancêtres : ils seront à vous, ces biens; et si vous pensez que j'ai fait par le commerce une tache à leur nom, c'est à vous de l'effacer; mais dans un siècle aussi éclairé que le nôtre, ce qui peut procurer la noblesse n'est pas capable de l'ôter. »

Cette dernière phrase ne renferme-t-elle pas un certain mépris pour la noblesse d'argent, qui a fini par tuer la noblesse de sang? N'est-ce pas fort bien dit de la part de ce gentilhomme philosophe?

Si l'on descend dans les détails de cette pièce, il y a beaucoup de critiques à faire : le dialogue en est peu littéraire, beaucoup de gens prétendent qu'il n'en est que plus naturel, en ce que ce langage ressemble à une conversation; mais parce qu'on parle mal, ce n'est pas une raison pour qu'on écrive mal. Cette pièce est plutôt parlée qu'écrite, et l'on pourrait dire de celle de Diderot qu'elle est déclamée. Toutes deux ne sont pas d'un bon style dramatique et toutes deux pèchent par le dénoûment. Diderot, en employant une reconnaissance vulgaire, s'est conformé aux vieilles traditions, et Sédaine a fondé sa péripétie sur une erreur inexcusable.

Le rôle de Victorine est fort délicatement touché. Cette jeune

fille qui aime avec naïveté, sans connaître la force ni même le nom du sentiment qu'elle éprouve; cette enfant dont la passion se révèle dans un cri du cœur, est pleine de charmes. Il y a une grâce touchante dans ces premières émotions de l'âme, dans cette tendresse qu'on appelle amitié, et qui se trouve un matin le plus vif et le plus profond amour.

Sédaine, tout en attaquant le préjugé du duel, n'a pas osé soustraire son héros à cette fatale influence; le fils de Vanderk s'échappe de chez son père pour s'exposer aux chances d'une affaire d'honneur, et les spectateurs sont pour lui. Un duel ne prouve rien, on sait cela : on sait qu'un lâche poussé à bout peut traverser d'un coup d'épée la poitrine d'un homme de cœur, et que le premier fripon venu peut loger une balle dans le flanc d'un citoyen honnête et généreux, on voit de ces funestes exemples tous les jours! Des gens éclos dans l'ombre des intrigues et que le hasard semble protéger; des enfants perdus de la société, qui vivent à ses dépens et dont elle rougit; des charlatans misérables pour lesquels le duel est une dernière ressource, une dernière spéculation, comme pour les chevaliers d'industrie accusés d'avoir triché au jeu, voilà presque toujours la classe indigne que le mauvais génie des armes favorise : et notre grand Corneille le savait bien, lui qui s'écriait dans *le Cid* :

> Souvent de cet abus le succès déplorable
> Opprime l'innocent et soutient le coupable.

Cependant, après avoir vengé son père et donné de hautes preuves de son courage, quoique sa vie soit importante pour son pays, le Cid s'engage dans un second combat singulier contre un adversaire subalterne; et tous ceux qui, comme le Cid, sentent battre dans leur cœur la vieille fibre héroïque, ne peuvent, malgré l'incertitude de cette jurisprudence armée, s'empêcher de demander à leurs bras impatients justice de leurs ennemis, de ceux-là même qu'ils méprisent le plus.

Nulle part le préjugé du duel ne s'est enraciné plus fortement qu'en France, il s'est mis sous l'abri de l'honneur national et s'est

entrelacé à lui comme le lierre à l'ormeau; vous le voyez, ainsi soutenu, résister victorieusement aux attaques des moralistes et des philosophes; les édits rigoureux de quelques-uns de nos rois n'ont pu l'arracher de notre sol, et la lettre dans laquelle Julie d'Étanges en démontre à Saint-Preux toute la stérilité, ce chef-d'œuvre de logique et d'éloquence ne garde aucun empire sur les âmes offensées. Chevaleresque héritage de nos aïeux, unique coutume qui nous rattache au moyen âge, le duel s'est conservé dans nos mœurs; une secrète espérance presque toujours trompée nous le fait regarder encore comme le *jugement de Dieu;* et sitôt que parle en nous, même confusément, cette voix de notre antique honneur, la raison vaincue s'enfuit.

Cependant, par cela même que, s'appuyant sur des idées généreuses et sur une antique origine, le duel a pour lui les sympathies nationales, il faut prendre garde de l'exalter; il faut prémunir les jeunes esprits surtout contre les séductions de cette espèce de gloire qui s'attache à ce qu'on appelle dans le monde *une affaire*, *une rencontre*. On doit respecter les hommes honorables et sérieux qui se dévouent par générosité de cœur, mais il faut arrêter la main des étourdis prêts à saisir une arme fatale, stigmatiser les spadassins qui se font un piédestal du corps de leurs adversaires; ainsi donc, plaider toujours contre ces luttes aux chances incertaines et non en présenter un tableau engageant. C'est ce qu'a fait Sédaine avec succès.

La Gageure imprévue est une comédie fort agréable, empruntée à une nouvelle de Scarron, dont Molière plus heureux avait su tirer *l'École des Femmes*. Sédaine a peint à merveille le désœuvrement d'une femme aimable qui, pour égayer la solitude de la campagne, en vient jusqu'à faire monter chez elle un voyageur qui passe sur la grand'route. Le caractère du mari, à qui son goût pour la serrurerie fait oublier sa jalousie, est original. La gageure qui donne son nom à la pièce a bien quelque chose de puéril, mais les caractères sont comiques et les détails amusants. Cette pièce réussit toujours.

Mais déjà avait paru un homme des plus vifs, des plus hardis, des plus spirituels de France ; il n'est guère besoin de nommer Beaumarchais. Il changea la face du théâtre, il y porta le mouvement, la fantaisie, la satire. Il commença par soutenir le drame, c'était une innovation. Ce fut un des génies les plus remuants de son époque, il n'hésita pas à se mettre à la tête du mouvement littéraire qui, en même temps que le mouvement politique, emportait les esprits. Il fit, comme Diderot, sa préface en tête de son *Eugénie*. Cette pièce de Beaumarchais n'est pas une bonne pièce assurément, mais elle n'est pas non plus une œuvre tout à fait médiocre.

Par malheur, des incidents trop romanesques, des rencontres invraisemblables contreviennent dans cette œuvre à la première loi du drame, au naturel ; un style trop apprêté ajoute encore à ce défaut. Beaumarchais a beau assurer dans sa préface qu'il a écrit sa pièce simplement, il n'en est rien. Le style simple était impossible à Beaumarchais ; sa phrase est toujours étudiée, elle aime les contrastes et les antithèses.

Grimm, qui ne manquait pas de sagacité dans son jugement sur les choses passées, n'en a pas donné de preuves à l'égard de Beaumarchais ; il n'a pas été bon prophète quoiqu'il eût des prétentions à l'être. Il a fort maltraité à son début un homme d'un esprit plus original et plus hardi que le sien. Voici de quelle façon Grimm s'exprime sur Beaumarchais après la représentation d'*Eugénie :* « Ce M. de Beaumarchais, écrit Grimm, est, à ce « qu'on dit, un homme de près de quarante ans, riche proprié- « taire d'une petite charge à la cour, qui a fait jusqu'à présent « le petit-maître et à qui *il a pris fantaisie mal à propos de faire* « *l'auteur*. Je n'ai pas l'honneur de le connaître, mais on m'a « assuré qu'il était d'une suffisance et d'une fatuité insignes. J'ai « quelquefois vu la confiance et une certaine vanité naïve et « enfantine s'allier avec le talent, mais jamais je n'ai vu un fat « en avoir ; et si M. de Beaumarchais est un fat, il ne sera « pas le premier qui fasse exception. » Et plus loin Grimm

« ajoute : Il y a au quatrième acte une scène que j'ai sautée dans « l'analyse, mais qui me revient ici et qui est pour moi une dé« monstration que cet homme ne fera jamais rien, même de « médiocre. » Ainsi de suite... Ne voilà-t-il pas Beaumarchais bien jugé !... De telles erreurs devraient être éternellement présentes à la mémoire des critiques, pour les inviter à la modération, afin de ne pas jouer eux-mêmes plus tard de mauvais personnages.

Grimm traita avec le même dédain *les Deux Amis*, joués au Théâtre-Français trois ans plus tard. Le jour de la première représentation, un plaisant avait ajouté au titre *les Deux Amis : « par un homme qui n'en a aucun.* » En effet, Beaumarchais s'était mis sur les bras une foule d'adversaires. Mais Grimm eut le bon esprit de se rétracter avant la représentation du *Barbier de Séville.*

Le Barbier de Séville allait être joué, en 1774, lorsqu'une aventure arrivée entre Beaumarchais et M. le duc de Chaulnes en fit différer la représentation. Beaumarchais, aimable et galant, introduit auprès de la maîtresse du duc, avait donné de la jalousie à ce seigneur. Une scène violente eut lieu entre eux, à la suite de laquelle on défendit *le Barbier de Séville*. Beaumarchais, qui ne faisait rien comme les autres, déposa sa pièce au greffe, afin que tout le monde pût aller la lire. « Il faut, disait-il, qu'elle soit jouée ou jugée. » Grimm avait lu ; il jugea donc avant le parterre et il dit : « Cette pièce est non seulement pleine de « gaieté et de verve, mais le rôle de la petite fille est d'une can« deur et d'un intérêt charmants. Il y a des nuances de délica« tesse et d'honnêteté dans le rôle du comte et dans celui de « Rosine qui sont vraiment précieuses, et que notre parterre est « bien loin de sentir et d'apprécier. » A la bonne heure ! ! ! voilà une noble réparation. Le bruit que venaient de faire les fameux *Mémoires* de Beaumarchais avait changé les dispositions de Grimm. Beaumarchais, accusé d'avoir abusé d'un blanc-seing, et ensuite d'avoir voulu suborner un de ses juges, s'était défendu,

comme on le sait, avec autant de hardiesse que d'esprit. Ses *Mémoires* avaient fait fureur.

Le Sicilien ou l'Amour peintre a fourni peut-être à Beaumarchais l'idée du *Barbier de Séville*. La source n'est pas de ces sources inconnues que cherchent les auteurs, afin d'usurper une réputation d'originalité. Beaumarchais n'y est pas allé à la dérobée. Comme ces habiles fripons qui font leur coup en plein jour, et ne se sauvent qu'à force d'adresse et de subtilité, l'ingénieux Beaumarchais a tout simplement pillé Molière. Au *Sicilien*, qui lui fournissait tous les caractères de sa pièce, il joint une scène du second acte du *Malade imaginaire*, scène dans laquelle Cléante donne une leçon de chant à Angélique devant son père, et soupire des paroles extrêmement tendres en tenant à la main un papier sur lequel *il n'y a que de la musique écrite*. Avec ces deux éléments, l'intrigue du *Barbier de Séville* a été composée. Combien n'a-t-il pas fallu d'esprit à Beaumarchais pour faire oublier des emprunts à Molière !

Le Mariage de Figaro ne parvint à être joué qu'après beaucoup de défenses et de traverses. Il avait été repoussé pendant deux ans. Beaumarchais employa deux ou trois fois plus de temps et de ressources d'esprit pour faire jouer sa comédie qu'il ne lui en avait fallu pour la composer.

Beaumarchais fit *cinquante-neuf fois* le voyage du Marais à la police, sans pouvoir arracher une autorisation pour qu'on laissât jouer sa *Folle Journée*. Le roi lui-même s'en mêlait ; mais c'étaient surtout les censeurs qui montraient, dans cette affaire, une résistance infinie : un d'eux prétendait qu'*un ambassadeur ignorant et un juge prévaricateur ne sont pas faits pour être exposés à la risée publique;* que *le premier doit être rappelé par son maître, et le second par les lois, ou au moins par un remords*. Cette dernière partie de l'arrêt, *au moins par un remords*, est une des plus bouffonnes trouvailles qu'aucune censure du monde ait jamais pu rencontrer. Que de peine on se donnait pour guérir les vices et les abus du système social ! Comme toutes ces difficultés opposées

à la liberté de la pensée donnaient raison aux attaques de Figaro!

Beaumarchais était fait pour cette vie d'activité et d'intrigue. Le public, tenu au courant de toute l'affaire, se porta avec une affluence considérable aux célèbres *Noces*. Le succès fut prodigieux. Tout y parut nouveau ; ce masque espagol, derrière lequel se cachait une raillerie si incisive des grands, des ministres, des gens de la police; cette vivacité d'allure, cette fertilité de moyens, l'aimable caractère de Chérubin, dont la création est originale et presque poétique ; l'amour rêveur de la comtesse, la subtilité et l'audace de Figaro, la coquetterie intéressée et pourtant loyale de Suzanne, la galanterie inconstante et l'orgueil jaloux du comte, tout cela plut extrêmement.

Mais ce qui fit surtout la fortune de Beaumarchais, c'est la création de Figaro ; création toute politique, si nous pouvons nous exprimer ainsi. Figaro est un impitoyable frondeur. Figaro commence à transporter sur la scène la satire du gouvernement. Ce n'est plus la peinture générale des vices et des défauts de l'espèce humaine, c'est le tableau des abus et des torts de la société, et de la société française flagellée dans la personne du noble comte Almaviva. Il y a là de l'Aristophane. Beaumarchais, qui s'était mêlé aux hommes et aux choses du dix-huitième siècle, a su revêtir ses personnages du caractère de son époque, hostile aux puissants ; et, par ce côté, il a été profondément original. Figaro n'est plus un simple valet; le rôle des Crispin, des Frontin, des Labranche est fini. Figaro traite en quelque sorte de pair à compagnon avec le brillant comte Almaviva. Il est barbier ; il est indépendant, il a son état dans le monde. S'il sert les amours du noble comte, c'est qu'il aime l'intrigue et les profits qu'elle rapporte ; et d'ailleurs il se plaît à obliger une jolie fille que veut retenir un vieux tuteur. Figaro, enfant de la nature, ne veut pas d'esclavage pour les autres. Il ouvre volontiers la cage aux oiseaux ; n'a-t-il pas été opprimé? Il connaît la prison. Il est ami de toutes les libertés, il veut celle de la pensée comme celle

Frondeur par excellence, il frappe de *tous les*
gne pas les *Basiles*, les calomniateurs à *gages*,
nts et prévaricatenrs, les avocats bavards et inso-
sans avides, les grands seigneurs orgueilleux, qui
é que la peine de naître pour être plus que lui;
ncée contre la séduction avec un noble courage;
griffes de son maître, et quel maître! Figaro lutte
ce de l'esprit. Figaro, c'est le peuple bien appris
ui se fait reconnaître par l'adresse et la ruse, en
domine et impose sa volonté. Voilà ce qu'on
Barbier de Séville et dans *la Folle Journée*, au
es amusantes et d'un genre nouveau sur la scène
'igaro, jeune et aventureux piéton, dans son léger
ir, à còté de sa guitare, emportait et sauvait la
rit français se retrempa aux sources de la vraie

é quelle était la moralité du *Mariage de Figaro*,
e soutenir de ce côté. Les critiques ont presque
damnation sur ce point. Ils ont admis beaucoup
; le scandale de cette comédie. Elle était utile
un coup porté à l'ancien régime; elle aidait au
esprits. N'eût-elle eu que cette influence, il fau-
liciter l'auteur de l'avoir conçue. Mais, tout en
ait abusé un peu trop dans les détails de la liberté
éâtre, sans qu'il soit, après tout, allé plus loin
Dancourt, ne peut-on pas dire, au simple point de
e cette comédie est une forte leçon donnée aux
nnuyés de l'être, et qui, comme le comte Alma-
femme jeune et jolie, la négligent pour ourdir des
leur propre maison! Si la comtesse est distraite
e vient à elle, et si l'on sent que le beau page
ne Chérubin, a laissé dans son cœur un souvenir
st la faute du comte, son infidèle époux.
ie la comtesse a caché sur son cœur, dans *le*

Mariage de Figaro, est le nœud qui rattache cette pièce à *la Mère coupable*.

Beaumarchais revint au drame; Figaro lui-même, le joyeux Figaro, se convertit, comme le faisaient les Labranche, les Crispin, qui devenaient de bons et honnêtes domestiques. *La Mère coupable* fut une errreur de Beaumarchais, mais l'erreur d'un homme d'un grand talent; le quatrième acte et le dénouement produisent beaucoup d'effet.

Il vint au drame un secours puissant : ce fut celui de Mercier, qui réclama, avec la même autorité que Diderot, l'intervention du peuple sur la scène. La tragédie tout orgueilleuse de ses princes et de ses rois, la comédie toute bouffie de ses marquis et de ses barons, lui semblèrent avoir fait leur temps. Il n'y trouvait aucun enseignement moral, aucune vérité historique.

« On a composé presque toutes les tragédies françaises, dit- » il, dans le même esprit qu'on les a jouées : Pyrrhus, peint » comme un soupirant, portait un chapeau à plumes qu'il ôtait » avec grâce, Monime avait des gants et un panier; le farouche » Hippolyte était poudré à blanc : il n'y a pas plus de quinze » ans qu'on s'est souvenu du costume, jusqu'alors ouvertement » violé; et c'est la force du génie, plutôt qu'une volonté con- » stante et décidée, qui a crée ces traits de caractère qu'on admire » dans les personnages des grands maîtres. »

Mercier proposa le drame, résultant de la tragédie et de la comédie, ayant la pathétique de l'une et les peintures naïves de l'autre et qui, destiné à peindre les hommes en général, et non une certaine classe privilégiée avant tout, est forcé de prendre l'empreinte de la réalité. Mercier attaquait avec d'excellentes raisons les successeurs de nos grands maîtres, qui, dépourvus de génie, ont complétement défiguré l'art, en n'offrant qu'un calque maladroit et sans couleur d'un système vicieux. Il s'en prend aux maîtres eux-mêmes; il se demande pourquoi nous emprunterions tous nos sujets à l'antiquité, lorsque les Grecs, qu'on devrait imiter par leur bon côté, nous ont montré l'exemple du contraire

en ne peignant que les mœurs de leur nation. Il s'indigne contre cette bassesse des poètes courtisans, qui ne flatte que la splendeur et la puissance. Il va même, dans son énergie, jusqu'à s'écrier : « S'il nous faut des rois sur le théâtre, je serais d'avis « qu'on y mît Charles Ier. »

Mercier est moins heureux lorsqu'il critique notre comédie ; il ne rend pas justice au *Misanthrope;* il ne veut pas comprendre que Molière a fait tout ce qu'il lui était permis de faire de son temps, et qu'Alceste avait le droit de se moquer des ridicules du jour, mais non des abus protégés par un gouvernement absolu. Il ose aussi appeler *indécente parade* la jolie comédie des *Plaideurs*. Notre comédie, malgré les imitations d'Aristophane, de Plaute et de Térence, est beaucoup plus un fruit de notre sol que la tragédie ; elle est prise dans les entrailles du pays. Nos poètes comiques, comme nous l'avons indiqué par des citations, ont suivi le mouvement général des esprits ; ils ont poussé au progrès de la raison humaine ; ils ont payé leur tribut à la philosophie, autant que l'époque où ils vivaient et les lois de leur art le leur ont permis.

Mercier n'a-t-il pas perdu le sens quand il s'écrie, en parlant de Molière : « C'est lui qui, en ridiculisant quelquefois la vertu, « a peut-être répandu dans la nation ce ton frivole et dérisoire « qui sert à la faire haïr et distinguer chez les autres peuples ; « c'est lui qui a enseigné à la jeunesse à se moquer de ses « parents, à braver leurs représentations, à dédaigner les vieil- « lards, à turlupiner leurs infirmités ; c'est lui qui a osé mettre « l'adultère sur la scène et rendre tout le parterre complice de « la perfidie ; c'est lui qui, en peignant des intrigants subtils, « a contribué à en former d'après ses ingénieuses leçons ; c'est « lui qui a porté en plein théâtre des vices qui rient sur la « scène, tandis qu'auparavant ils n'osaient sortir de l'antre où « ils se cachaient. »

Il faut un esprit bien morose pour prendre ainsi les choses de travers ; nous croyons, en analysant les œuvres de Molière,

avoir répondu à toutes ces objections. Mercier, avouant du reste qu'il ne va pas à la comédie pour rire, neutralise sa critique ; il ne tarde pas à prouver même combien sa nature se prête peu à l'expression comique lorsqu'il ajoute, à propos du *Malade imaginaire*, que cette pièce est propre à nous éclairer à la fois sur les *médecins*, les *médicaments* et les *femmes*... Voilà une plaisanterie plus indécente que les *Plaideurs*, et que ni Racine ni Molière ne se seraient permise! Ils avaient trop de goût. Mieux vaut Arnolphe s'écriant dans son dépit contre la jeune Agnès ;

Dans le monde on fait tout pour ces animaux-là !...

Accordons à Mercier qu'il est bon de faire tomber la muraille par laquelle, comme celle qui sépare la Chine de la Tartarie, les genres étaient divisés ; permettons à l'auteur dramatique d'embrasser du même coup la nature et la société. Acceptons le drame, sans proscrire la tragédie, ni la comédie. Que toutes les formes puissent être employées! Ne bornons pas nos plaisirs.

Le théâtre de Mercier n'est pas à la hauteur de sa critique ; il lui ferait tort si la pratique et la théorie n'étaient deux choses parfaitement indépendantes l'une de l'autre. Cependant il y a de l'intérêt dans sa *Brouette du Vinaigrier*. Ce brave homme, dont le tonneau est la cassette, et qui fait le bonheur de son fils avec l'or que sa pieuse avarice a ramassé, offre un caractère original. L'emphase a nui aux drames de Mercier.

La *Mélanie* de La Harpe rentre dans la catégorie de ces pièces qui faisaient pressentir un nouvel ordre social : composée à l'époque dont nous nous occupons, elle ne fut jouée qu'en 1791 ; mais elle avait été lue chez les ministres mêmes, qui en défendaient la représentation parce qu'elle attaquait des institutions religieuses. Voltaire écrivait à l'auteur : « L'Europe attend votre *Mélanie* (1). »

(1) Un terrible critique a foudroyé ainsi la tragédie de La Harpe :
« *Mélanie* ou *la Religieuse* est une déclamation boursouflée tout à fait

La littérature de la fin du dix-huitième siècle, tout occupée à détruire des abus, ne devait pas oublier ces sacrifices humains que les pères de famille exécutaient souvent dans leurs maisons au profit de leur vanité. Afin de laisser au fils aîné la plus belle part de l'héritage, on condamnait des jeunes filles au célibat et à une éternelle réclusion. Elles s'en allaient, comme la fille de Jephté, pleurant sur leur virginité, se dessécher, pauvres plantes sans soleil, au fond d'un cloître obscur et froid. *La Religieuse*, de Diderot, a dépeint éloquemment, trop éloquemment même, toutes les misères, toutes les déplorables anomalies d'une pareille condition. La Harpe fit beaucoup de bruit alors avec sa *Mélanie*. Plus tard tout le fracas s'évanouit devant le silence du véritable public. La pièce, imprimée et jouée, n'a jamais eu qu'un succès philosophique dû seulement pendant la révolution aux abus qu'elle retraçait, et dont on sentait la joie d'être délivré. Geoffroi ose trouver une certaine ressemblance entre la pâle scène de M. Faublas et de l'amant de sa fille, et la magnifique scène d'Achille et d'Agamemnon. Est-ce qu'il y a le moindre rapport entre le roi des hommes, obéissant à un arrêt d'où dépend le sort de toute l'armée grecque, et un gentillâtre parisien que rien ne force à mettre sa fille au couvent ! Est-ce qu'on peut comparer l'impétueux Achille, à qui Iphigénie est promise, et qui réclame impérieusement sa main, à l'amant incertain et bavard de Mélanie ?

dans l'esprit du temps ; bâtie sur des calomnies à la mode, et des faussetés absurdes. Quand La Harpe écrivait cette pièce, un père n'aurait certes pas eu le pouvoir de forcer sa fille à être religieuse ; jamais l'autorité n'y eût donné des mains. Cette pièce jouée au moment de la révolution n'a dû son succès qu'au travers de l'esprit du moment. Aujourd'hui que la passion est tombée, elle ferait pitié ; il est donc faux qu'on employait la violence, mais seulement on employait les séductions ; on enrôlait peut-être les religieuses à la manière des recrues. Le fait est qu'elles avaient à passer avant de conclure, par les religieuses, la supérieure, le directeur, l'évêque, l'officier civil, et enfin les spectateurs. »

C'est Napoléon qui, dans les loisirs forcés de Ste-Hélène, formulait ce jugement littéraire, mais ce qu'il appelait *séduction* était une violence morale, qui opérait aussi cruellement et plus cruellement peut-être qu'une violence matérielle.

Cependant *Mélanie* est la meilleure pièce de La Harpe ; et ses autres ouvrages dramatiques, *Warwick*, *Coriolan*, *Philoctète*, *Virginie*, méritent à peine une mention. La Harpe, qui s'est montré souvent judicieux dans son *Cours de Littérature*, et très bon appréciateur du talent des autres, n'avait pas reçu le don créateur. Le feu sacré lui manquait et aussi la connaissance des littératures étrangères, il prit parti contre Shakspeare et il atteste ne pas l'avoir imité dans son *Coriolan*. On ne le voit que trop.

Le théâtre, poussé par le souffle réformateur, tomba alors dans un grand défaut. Il s'éloigna beaucoup trop de son but, en développant un système arrêté dans l'esprit de l'auteur pour faire triompher un axiome quelconque, au lieu de dégager l'idée d'une action accomplie et qui est sa véritable loi. Un drame ne saurait être, un drame ne sera jamais un sermon, un traité, une thèse de docteur. Agir ainsi, c'est faire l'inverse de ce qu'il faut faire. Qu'on ne dise pas que nous détruisons par là toute moralité ; ce serait n'avoir guère réfléchi sur les œuvres de l'art. Tout fait vicieux porte son blâme et son châtiment, que l'on doit mettre en relief par le jeu des caractères. Cléopâtre, portant à ses lèvres le poison qu'elle a fait préparer pour Rodogune, et s'immolant afin de jouir au moins de la mort de sa rivale, ne découvre-t-elle pas un abîme de haine, d'ambition et d'orgueil, dont plusieurs tableaux composés à cet effet n'auraient pu représenter l'étendue ? On se jette en arrière plein d'effroi en voyant tout à coup s'ouvrir cette profondeur.

Nous sommes arrivés à l'époque où le théâtre anglais exerça surtout une grande influence sur le nôtre, et ce serait ne faire qu'un travail incomplet sur notre littérature si nous ne marquions avec soin la différence des temps et des mœurs.

Le théâtre anglais possède une valeur réellement originale : grâce à Shakspeare, il est éclos sur un sol plus libre, plus remué et plus fécond que le nôtre. La vieille Angleterre, travaillée par la réforme, agitée par ses guerres intestines, avait une person-

nalité plus forte ; et en même temps que son caractère national était devenu plus tranché, le citoyen avait grandi, il se détachait mieux sur le fond du tableau.

Aussi voyez de quelle énergie Shakspeare a empreint la figure de ses personnages ! comme ils vivent bien par eux-mêmes ! comme ils sont pénétrés du rôle qu'ils remplissent dans ce monde, depuis le fossoyeur d'Hamlet jusqu'au roi Richard III ! Tous ces traits fortement accusés témoignent de la nature vigoureuse des hommes contemporains de Shakspeare. Ce ne sont pas des courtisans dont les sentiments sont réglés sur ceux du maître, comme leur montre sur l'horloge du château : ce sont des seigneurs indépendants et révoltés, des chefs de troupe, des hommes du peuple, chacun avec les passions de sa condition ; c'est la vie humaine enfin sous toutes ses faces, avec toutes ses vicissitudes. En possession de tels élements, Shakspeare se sentait libre ; les unités devenaient pour lui des règles aussi inutiles qu'elles étaient incommodes.

C'est l'originalité qui constitue la valeur du théâtre anglais et du théâtre espagnol ; ils sont nés des mœurs de leur époque. Le nôtre a été le résultat de l'imitation, il n'a pas eu de spontanéité ; mais, s'enrichissant de toutes les expériences du passé, soutenu d'une logique supérieure, il a remplacé par la hauteur de la raison, par la signification des types, les grâces de l'imagination ou l'intérêt national. Il ne nous semble pas qu'on ait jamais parfaitement défini la différence qui sépare les grands maîtres de notre scène des chefs des littératures étrangères modernes, ni qu'on se soit clairement rendu compte de leurs différences et de leurs écoles.

La première s'attache à l'idéal, la seconde au réel. La première ne veut que des beautés choisies, la seconde recherche des beautés naturelles. Shakspeare, par exemple, est un fleuve immense où vient se réfléchir le paysage qui l'entoure, et qu'agitent tous les vents qui passent ; Racine est un creuset profond où l'alliage se dégage de l'or, où l'âme humaine se dépouille

de ce qu'elle a de trop terrestre. Disons mieux, notre théâtre agit comme la sculpture ; il n'opère que sur un bloc de marbre ; il veut que ce qu'il crée soit plus parfait même que les choses de ce monde. Nous avons vu que Voltaire, un des premiers en France, rendit hommage au genre de Shakspeare, mais que le poète irritable ne tarda pas à l'accabler d'injures, lorsqu'il s'aperçut que la truduction de Letourneur, qui succéda à celle de La Place, popularisait les belles créations du théâtre anglais, dont il craignait la rivalité. En dépit de ses attaques, la gloire de Shakspeare continua à rayonner et à éblouir les yeux du vieillard de Ferney. *L'année littéraire*, dirigée par Fréron, accueillit cet hôte sublime repoussé par Voltaire ; elle le fêta souvent et l'on trouve même dans les jugements portés sur les diverses œuvres de Shakspeare, à mesure qu'elles sortent de la plume de Letourneur, beaucoup de raison, d'intelligence et de goût. Nous citerons, par exemple, les lignes suivantes dont la justesse nous a frappé :

« Les ouvrages inspirés par le génie, quelques défauts qui les » défigurent, ont toujours un grand avantage sur les produc- » tions froides et polies de l'esprit. Ils offrent des idées neuves » et originales, des choses hardies et sublimes ; on y rencontre » partout les traits d'une imagination libre et vigoureuse qui » crée, qui invente et s'élance au delà des bornes prescrites. Des » beautés de ce genre rachètent bien des absurdités et sont beau- » coup plus utiles au progrès de l'art que les écrits médiocres » qui n'ont d'autre mérite qu'une forme régulière, un tour » élégant et délicieux. Une seule scène de Shakspeare éclaire » plus un artiste que cette foule de tragédies où toutes les » règles sont observées scrupuleusement, hors la plus essen- » tielle, qui est d'intéresser et de plaire. »

Ce n'est pas ainsi que s'exprimait La Harpe, disciple de Voltaire, qui disait seulement que Shakspeare *n'était pas sans lecture et sans connaissance*, *bien que grossier*. Geoffroi a suivi, en cette circonstance, les errements de La Harpe et de Voltaire,

lui qui se montrait partout ailleurs leur constant adversaire. Un critique ingénieux et éloquent, M. Villemain, versé dans l'étude des littératures comparées, a vengé heureusement Shakspeare de ces injures, et après lui il ne reste rien à dire.

Dans sa colère, Voltaire traita Letourneur lui-même de *misérable* et de *faquin*, et Shakspeare de *gilles* et d'*histrion*. « Ce « qu'il y a d'affreux, disait-il, c'est que le monstre (Letourneur) « a un parti en France, et, pour comble de calamité et d'hor- « reur, c'est moi qui autrefois parlai le premier de Shakspeare ; « c'est moi qui le premier montrai aux Français quelques perles « que j'avais trouvées dans son énorme fumier. » L'une de ces perles était *Zaïre*, et l'on peut dire, pour suivre la métaphore de Voltaire, que s'il a pris quelques perles il a laissé beaucoup de diamants.

Ducis eut l'honne u de remplacer Voltaire à l'académie française en 1779 ; il avait donné au Thâtre-Français quelques imitations de Shakspeare, et *son Œdipe à Colonne* qui lui valut surtout sa nomination, bien qu'il eût eu le tort de composer son œuvre à l'aide de deux tragédies grecques *l'Alceste* d'Euripide, et *l'Œdipe à Colonne* de Sophocle, et de joindre deux intrigues qui se nuisirent réciproquement.

Hamlet, *Romeo et Juliette*, le *roi Lear*, *Macbeth* qu'il ne connaissait que par les traductions du temps, avaient éveillé son imagination dramatique ; il crut pouvoir accommoder ces pièces au goût français. On ne manqua pas de lui reprocher « d'exhumer des monstres étrangers » malgré toutes ses concessions, mais Ducis s'il a travesti Shakspeare, l'a du moins consciencieusement admiré, il faut lui rendre cette justice. Cependant, le sujet toujours horriblement mutilé, des idées appauvries, des sentences énervées, des vers qui manquent de précision font saigner le cœur de ceux qui prennent la peine de comparer l'auteur anglais et l'auteur français. Cette étude a été très bien faite par M. Albert Lacroix, dans son livre intitulé *Histoire de l'influence de Shakspeare sur le théâtre français*, et nous ne pouvons faire

mieux que de renvoyer le lecteur à cet excellent ouvrage (1). Nous avons nous-même, dans nos *Curiosités dramatiques et littéraires*, analysé les drames de Shakspeare, et nous ne prendrons pour exemple des mutilations de Ducis que *Hamlet* et *Othello*.

On a écrit des volumes sur Hamlet; on en écrira encore sans éclaircir beaucoup le caractère du prince de Danemark, sans saisir la limite précise qui sépare sa raison de sa folie. Shakspeare, selon nous, n'a pas mis dans cette pièce toutes les choses que ses commentateurs se sont plu à y découvrir. Shakspeare a dramatisé tout simplement, selon sa méthode, une histoire tragique racontée par Belleforest, comme il l'a fait pour Othello, en se servant d'une nouvelle italienne; comme il l'a fait pour ses pièces historiques, en découpant les chroniques, et pour ses pièces romaines, en mettant largement Plutarque à contribution. Ce n'est ni le scepticisme, ni l'irrésolution, ni toute autre maladie de l'âme que le grand poète s'est étudié à peindre. Ces finesses-là n'étaient pas de son temps. Il a trouvé dans Hamlet un personnage intéressant et curieux; il l'a animé de son souffle puissant, et l'a jeté tel quel sur la scène. Hamlet, qu'on a comparé bien des fois à Oreste, se rapproche infiniment plus de Brutus. Comme Brutus, en effet, ce prince contrefait la folie pour arriver à sa vengeance; mais par moments, et voilà pourquoi il y a tant d'obscurité sur ce caractère, on dirait que Shakspeare a voulu prouver que la folie est contagieuse, et qu'à force de jouer avec elle, on finit par la gagner. Tel est le véritable sens philosophique qu'on peut extraire de la tragédie d'*Hamlet*.

Shakspeare est entré en plein, tout de suite, dans la nature de son héros. Il s'est empressé de dire qu'Hamlet, vivant à la cour de Danemark, en présence de sa mère, qu'il voudrait respecter, soumis à la domination d'un beau-père qu'il hait, a pris le

(1) Mémoire couronné par le gouvernement belge. L'auteur a signalé jusque dans leurs moindres traces le progrès de la réputation et de l'influence de Shakspeare dans notre pays depuis le moment où Saint-Évremond appela le premier l'attention sur le théâtre anglais.

parti de cacher ses sentiments sous les apparences de la folie. Il le fait voir, de plus, aux prises avec une ombre qui lui ordonne un meurtre. La Nouvelle de Belleforest se plaît surtout à détailler toutes les ruses d'Hamlet, et rapporte que pendant son voyage en Angleterre, où son oncle l'avait envoyé, en recommandant, par une lettre au roi d'Angleterre, de le faire mourir il sut profitant du sommeil de ses gardiens, surprendre la lettre, et substituer leurs noms au sien; si bien que ce furent eux qu'on tua. Hamlet déploie particulièrement, dans la légende suédoise, une subtilité d'esprit extraordinaire pour éviter les dangers dont il est menacé. Son oncle a toujours les yeux sur lui; il se méfie de la sombre humeur de son neveu. Il le fait éprouver de mille façons; mais Hamlet sort victorieux de toutes les épreuves.

Nous insistons là-dessus, parce qu'en France, en Allemagne, et même en Angleterre, la critique s'est un peu perdue dans les nuages toutes les fois qu'il s'est agi du caractère d'Hamlet. La mort de Polonius, tué comme un rat derrière une tapisserie, serait une chose ridicule, si c'était un acte de folie véritable. Mais il y a au dessus de cette mort la vengeance d'Hamlet, qui croit immoler à l'ombre de son père le roi même, et non cet infortuné vieillard, père d'Ophélie, qu'il aime. Sans fermer les yeux aux admirables beautés poétiques, aux aspirations idéales qui s'élancent de l'âme agitée du prince de Danemark, il faut donc restituer à ce personnage sa véritable figure, si on veut le connaître à fond. Il faut éclairer cette physionomie du reflet d'une histoire romanesque qui était connue, du temps de Shakspeare, dans ses moindres détails.

Ducis, de ce drame original et vivant, sur lequel plane l'ombre visible d'un père, où la folie réelle se mêle à la folie simulée, tira une tragédie avec les confidents ordinaires et les récits accoutumés, dans laquelle il ne reste, comme l'a fort bien remarqué M. Albert Lacroix, que la lutte de deux princes, « tout se réduit à la rivalité de Claudius et d'Hamlet. Il s'agit de savoir lequel de l'usurpateur ou du prince légitime exercera

le pouvoir; » plus d'ombre si ce n'est dans la coulisse et pour fournir une entrée à l'acteur chargé du rôle d'Hamlet. Un songe classique remplace l'ombre qui parle ainsi dans le langage des rêves :

Prends un poignard, prends l'urne où ma cendre repose
Par des pleurs impuissants suffit-il qu'on l'arrose ?
Tire-là de ma tombe, et courant m'apaiser
Frappe, et *fúmante* encore reviens l'y déposer.

Outre ce qu'il y a de grotesque à ce qu'une ombre parle de sa *cendre*, quelle image que celle d'un fils qui, un poignard d'une main et une urne de l'autre, arrose cette urne de sang et non de pleurs, car c'est là ce que veut dire l'épithète de *fumante*, mot qui pour me servir d'une expression de Molière, en dit plus qu'il n'est gros. C'est surtout le cas de s'écrier avec l'auteur du *Misantrophe* que

Ce style figuré dont on fait vanité
Sort du bon caractère et de la vérité.

Othello ne vaut pas mieux. Ducis a cru pouvoir donner au noir Africain un teint légèrement doré par le soleil, de peur d'effrayer les dames. Mais ce n'est rien; il a fait subir aussi une transformation au caractère d'Iago, toujours de peur d'effrayer les dames. Ce monstre, ce démon, ce serpent qui s'enlace autour d'Othello, le pique au cœur et répand sur la blessure le poison de la jalousie, lui a paru devoir être adouci; Ducis craignait extrêmement de causer trop d'émotions à son spectateur. Au lieu de reproduire les sombres traits de ce franc scélérat, intéressé, d'ailleurs, à se venger du More, dont son honneur conjugal a reçu un affront, Ducis a montré sous le nom de Pesare une espèce de confident hypocrite; Ducis n'a pas pris garde que c'était rendre encore ce personnage plus odieux pour les gens qui perceraient le masque d'une fausse amitié. Le brave lieutenant Cassio, si dévoué à Othello, si respectueux envers Desdemona, instrument sans le savoir de la haine d'Iago, est devenu, de son côté, un

certain fils de doge dont le niais amour poursuit la femme d'Othello d'insolentes déclarations. Je ne parle pas du mouchoir métamorphosé en billet, comme Voltaire l'avait déjà fait dans *Zaïre*, billet inadmissible ici, et par la promesse qu'il contient, et par la manière dont il est signé, donné, rendu, renvoyé, confié, avant de venir dans les mains d'Othello. Je ne parle pas de l'oreiller dont se sert le More pour étouffer, d'une main convulsive, la faible et plaintive Desdemona, et auquel l'auteur français a substitué le classique poignard de Melpomène. Le plus plaisant de l'histoire, c'est que Ducis, regrettant d'avoir trop effrayé les dames par son terrible coup de poignard, a imaginé ensuite un plus heureux dénoûment où les deux époux s'embrassent et se préparent à couler des jours aussi doux, aussi longs que ceux de Philémon et Baucis.

Passons au style, arrêtons-nous aux premiers vers. Pesare, en racontant une nouvelle victoire d'Othello, s'exprime en ces termes, je n'ose pas dire en ces vers :

Des rebelles entraient, et pour les *repousser*,
A leurs flots menaçants il court seul *s'opposer*.
La *foudre* est moins rapide ; il s'élance, il s'écrie :
Amis, secondez-moi ; défendons la patrie.
Citoyens et soldats, tous dans un même instant
Semblent n'être qu'un homme et qu'un seul combattant.
A ces traits, à ce teint, dont sous un ciel sauvage
Le soleil africain colora son visage,
A ses exploits, surtout, *nous volons* sur ses pas,
Fiers de suivre un héros vainqueur dans les combats.
Le chef des révoltés, *dont la perte s'avance*,
Craint le sort du combat, *l'arrête* avec prudence....

Outre les prétendues rimes des deux premières lignes, quelle logique dans les images ! Voyez dans la suite de la comparaison, la foudre qui s'oppose aux flots ; et puis Othello peut-il dire : *Défendons la patrie?* Othello n'est pas Vénitien ; il est seulement au service de la République. Le père de Desdémone saura bien lui reprocher d'être un étranger. *Voler aux traits, au teint, aux exploits* de quelqu'un !!! Un chef *dont la perte s'avance* et *qui*

arrête un sort !!! Il serait fastidieux de commenter ainsi toute la pièce de Ducis; mais il n'y a pas dix vers (et encore une fois sont-ce des vers?) qui puissent résister à l'analyse. Partout l'impropriété des termes, le mauvais emploi des figures, la banalité des métaphores, la faiblesse des rimes.

La *flamme* et le *flambeau*, et les autres expressions de ce genre qui remplissent le style de Ducis, et en général le style du dix-huitième siècle, ces images en plein désaccord avec nos mœurs, toutes ces façons de parler inexactes et vicieuses empruntées à la mythologie, et dont Fontenelle s'était moqué avec raison, nous rappellent l'observation d'un bourgeois endimanché qui visitait un jour, avec sa digne épouse, la galerie des tableaux de Versailles. Cet honnête couple s'était arrêté devant le joli portrait de la femme de Boucher; ils admiraient la svelte et élégante créature que son mari, surnommé dans son temps « le peintre des grâces, » a reproduite avec tant de complaisance et de mignardise; le peintre galant a cru devoir mettre autour de sa femme des Amours, des torches, un autel; les braves gens dont nous venons de parler prenaient l'autel pour un poêle, les torches pour les débris d'une falourde, et les Amours pour de petits garçons. Ils croyaient que le peintre, dans la crainte que sa femme n'eût froid, avait jugé à propos de faire allumer du feu par les enfants. C'est la meilleure critique qu'on puisse faire de ce style, adorable chez les anciens, mais qui devrait avoir péri depuis dix-huit cents ans.

Ducis a un autre défaut, et celui-là lui vient du XVIIIe siècle, c'est d'abuser de la *nature*. Ce mot, dont la signification est très vague, revient sans cesse dans son style.

La nature a fait les frais de la verve philosophique des pâles imitateurs de Voltaire. Parmi les nombreux paradoxes qui ont eu l'honneur de passer en proverbe et de devenir la sagesse des nations, il en est un qui nous a toujours paru singulièrement contestable, le voici : « Les anciens étaient plus près de la nature « que nous! » Le dix-huitième siècle a répété cela à satiété.

Plus près de la nature ! et pourquoi? et comment? Qu'est-ce que la nature d'abord? Entend-on par là toute la partie extérieure du monde, et veut-on parler de l'influence immédiate de l'ordre qui y règne sur les idées de l'homme? Mais cette nature n'a pas changé ; elle est toujours sous nos yeux ; nous la retrouvons aux portes de nos cités ; nous sommes aussi près d'elle que les anciens en ont été, aussi près que nos neveux en seront. Est-ce de la voix de la conscience qu'il s'agit? Croit-on qu'elle se fît mieux entendre autrefois? Trois mille ans n'ont pas altéré le moins du monde ce céleste écho placé au fond de notre âme. Il tient aux honnêtes gens de ce temps-ci le langage qu'il tenait à Socrate et à Caton. Si nous comptons de moins grands citoyens peut-être, nous n'avons pas, en revanche, des milliers d'esclaves comme l'antiquité. Les droits de l'humanité sont mieux déterminés. Ce n'est pas à dire que l'humanité jouisse complétement de ses droits, mais elle les connaît ; on ne les conteste plus, on ne fait que les lui dérober. C'est assurément un grand pas de fait dans la voie de la civilisation.

Dieu nous garde de reprocher aux poètes dramatiques de la fin du XVIIIe siècle d'avoir propagé, par leurs maximes, les idées de liberté, prêté aide au mouvement révolutionnaire, prêché l'égalité, comme Ducis l'a fait, par exemple, dans sa tirade du *soldat parvenu!* mais nous nous plaignons de ce que les auteurs de cette époque n'ont pas consacré ces beautés nouvelles, ces saintes inspirations, par une forme plus heureuse et plus nette. La démocratie est loin de proscrire l'art ; elle veut qu'il se trempe à sa source féconde, mais qu'il s'épanouisse au dessus d'elle comme une fleur sur la rive.

Les meilleures pièces de Ducis sont son *Œdipe chez Admète* et son *Abufar ;* cette dernière pièce lui appartient en totalité. Geoffroi a été fort injuste à l'égard de cette tragédie de Ducis. Jamais sa haine contre la philosophie du XVIIIe siècle ne s'était mieux révélée. Il reprocha amèrement à cette pièce d'avoir des hémistiches chargés de ces noms : *mœurs*, *vertus*, *humanité*, et

de respirer l'inceste à chaque vers. Geoffroi, qui n'a jamais regardé le théâtre comme une école de mœurs, aurait pu se montrer moins sévère si sa plume n'avait poursuivi, avant tout, la résistance de Ducis au gouvernement impérial. Cette tragédie ne respire en rien l'inceste, puisque Salema n'est point la sœur de Farhan, et que le spectateur le moins intelligent a deviné cela dès le commencement. Fussent-ils frère et sœur, depuis quand est-il défendu de mettre des passions coupables sur la scène, lorsque ces passions sont combattues par le devoir, par la religion, par la raison? Faudrait-il reprocher à Racine sa *Phèdre?* à Alfieri sa *Myrrha?* Faudrait-il accuser M. de Châteaubriand d'immoralité, parce qu'il a mêlé à son *Génie du Christianisme* l'admirable épisode de *René?*

L'immoralité n'est jamais dans la passion qui se combat, se déteste, et ne cède qu'avec honte et douleur à ses emportements; l'immoralité est dans le paradoxe et dans l'effronterie du vice qui s'approuve et se défend; les docteurs en guerre ouverte avec la société, et qui, après avoir étouffé le remords dans leur cœur, se croient tout permis pour satisfaire leurs désirs; ces subtils esprits qu'aucun frein ne retient quand il s'agit de conquérir les jouissances de la vie; les femmes qui, privées du sentiment de la pudeur, s'abandonnent sans effort à des penchants déréglés, tous ces caractères sont d'un pernicieux exemple au théâtre, et produisent l'imitation; mais la lutte du bien et du mal est toujours favorable, en ce qu'elle force les hommes à faire un retour sur eux-mêmes et à se rendre compte des instincts de leur conscience.

Ducis, qui fut un parfait honnête homme, n'aurait certes pas voulu inspirer des sentiments vicieux. Ducis vécut comme vécurent Corneille et Racine; et s'il est bien loin de leur génie, il eut du moins comme eux cette probité du cœur, qui ne voudrait pas qu'une bonne pièce fût une mauvaise action.

Abufar n'est donc pas une mauvaise action; mais ce n'est pas non plus précisément une bonne pièce, malgré d'excellentes

parties. On voudrait que le style de cette tragédie eût des contours plus arrêtés, qu'une méprise peu vraisemblable ne fût pas l'incident principal; et l'on voudrait encore que l'imagination de l'auteur, plus poétique et plus riche, eût, avec l'éclat qui nous éblouit dans la *Bible*, représenté la vie arabe, si étrangère à nos mœurs. Malgré ces défauts, des scènes bien faites et des vers heureusement trouvés, la passion surtout fortement accusée, soutiendront toujours la pièce de Ducis quand il se rencontrera un Farhan et une Salema convenables à ces rôles.

C'est, à n'en point douter, l'influence de Shakspeare qui nous a valu *Abufar*. La passion africaine d'Othello, que Ducis se repentait probablement d'avoir si considérablement attiédie dans son imitation, l'a séduit.

On trouve un mélange d'énergie et de bonté dans les pièces de Ducis qui lui assignent une place à part dans notre littérature dramatique; et on lui pardonne presque d'avoir défiguré Shakspeare, tant il y a mis de bonhomie. Il a du moins aidé à faire connaître en France ce génie prodigieux, et de la copie on est remonté bien vite à l'original.

Ducis fit faire un pas de plus à l'action théâtrale par l'infusion du sang shakspearien dans les veines de la tragédie expirante.

CHAPITRE DIX-SEPTIÈME.

LE THÉATRE PENDANT LA RÉVOLUTION

Mouvement révolutionnaire.

Un grand événement allait s'accomplir; la révolution française s'approchait à grands pas; les anciennes formes de la société devenaient impossibles; les institutions et les mœurs ne se trouvaient plus d'accord; la division des provinces, les distinctions des classes, les priviléges des corps, tous ces abus de l'ancien régime s'écroulaient sous le souffle de la raison. Un besoin d'égalité se manifestait dans la nation. L'arbitraire avait fait son temps. On voulait que la loi régnât à sa place et courbât toutes les têtes sous le même niveau. Le peuple enfin avait droit de faire entendre sa voix et de présider à ses destinées.

Telles étaient les réflexions qui agitaient une foule d'esprits vers la fin du dix-huitième siècle, mais on ne se dissimulait pas que de semblables réformes ne s'opéreraient pas sans obstacles; elles froissaient beaucoup d'intérêts. La révolution se mit en marche, décidée à passer sur le corps de ses adversaires; elle le fit et souvent d'une façon impitoyable, dévorant même ses propres enfants comme Saturne, mais allant en dépit de l'anarchie à son but qui était de constituer un ordre nouveau plus logique et plus régulier.

Le théâtre aida puissamment la révolution; on ne s'y rendait, pendant toute la seconde partie du XVIIIe siècle, que pour applau-

dir la satire du gouvernement ou des institutions; on saisissait partout des allusions aux choses du moment, lors même qu'on représentait des pièces faites cinquante ans auparavant; c'est ainsi que la reprise de *l'Ambitieux* ou *l'Indiscret* de Destouches obtint un grand succès vers le milieu de l'année 1789, parce qu'il se trouve dans cette comédie un honnête homme : on y découvrit une sorte d'application au retour de M. Necker; Destouches, en créant un ministre de fantaisie, ne se doutait pas que sa pièce deviendrait une pièce de circonstance.

Un homme qui devait se faire un nom fatal pendant la révolution, Collot d'Herbois, mauvais comédien, fit représenter une imitation de *l'Alcade de Zalamea*, de Calderon, d'après une méchante traduction de Linguet, sous le titre du *Paysan magistrat*, vers la fin de l'année 1789 (1).

On vit apparaître aussi à cette époque *l'Esclavage des nègres*, production théâtrale d'une femme bizarre, une des créatures les plus étranges que le désir de la renommée et la manie de la publicité aient pu produire, Olympe de Gouges, douée d'une imagination effervescente et qui s'échauffait aisément aux brûlantes discussions de la fin du siècle dernier; elle ressemble à une pythonisse sur le trépied de la révolution. Ce ne fut pas par la modestie que brilla Olympe de Gouges; nous allons donner des preuves frappantes de la bonne opinion qu'elle avait d'elle-même, quoiqu'elle avouât volontiers son ignorance : « On ne m'a rien « appris, dit-elle; élevée dans un pays où l'on parle mal fran- « çais, je n'en connais pas les principes; je ne sais rien : je fais « trophée de mon ignorance, je dicte avec mon âme, jamais

(1) Outre le *Paysan magistrat* Collot a donné au théâtre, *Lucie ou les parents imprudents*, *l'Amant Loup-garou*, imité *des Joyeuses commères de Windsor*, *l'Inconnu*, *le Procès de Socrate*, *la Famille patriote*, *Adrienne ou le secret de famille*, *les Portefeuilles*, *la Journée de Louis XII;* rien de plus innocent que les pièces de ce sombre conventionnel. Collot figura lui-même sur la scène. Fonvielle aîné de Toulouse, dans une tragédie en cinq actes et en vers, peignit après le 9 thermidor les massacres ordonnés par le sanglant proconsul.

« avec mon esprit. Le cachet naturel du génie est dans toutes « mes productions. » Telle est sa façon de s'exprimer sur son compte; elle n'y manque jamais.

Elle parvint à faire recevoir à la Comédie française, grâce à Molé et à M. Suard, un drame sentimental intitulé l'*Esclavage des nègres* ou l'*Heureux naufrage*.

Les *Actes des apôtres*, journal d'opposition royaliste, annoncèrent cette pièce d'Olympe de Gouges dans les termes suivants :

« On dit qu'on va jouer les nègres sur le théâtre de la Nation et qu'une donzelle qui n'a pas sorti de Paris et qui a lu quelques mauvais romans, va nous faire une rapsodie sur le Congo. Je ne vais jamais au spectacle, mais cette fois, je manquerai la séance pour opiner du sifflet. »

On opina effectivement du sifflet. La représentation de l'*Esclavage des nègres* ou l'*Heureux naufrage* fut des plus orageuses; la pièce sombra et elle méritait son sort, mais il était cruel de le prévoir ainsi et de le préparer (1).

Olympe de Gouges, avant l'*Esclavage des nègres* avait composé et publié le *Mariage inattendu de Chérubin* avec une préface où son apologie est faite comme toujours, dans un langage peu mesuré :

« Je suis femme et auteur, j'en ai toute l'activité; mais, dès « que l'explosion est faite, je reste dans un calme profond : tel « est l'effet qu'éprouvent toutes les personnes vives et sen- « sibles... L'activité de dix secrétaires ne suffirait pas à la « fécondité de mon imagination; j'ai trente pièces au moins. Je « conviens qu'il y en a beaucoup plus de mauvaises que de « bonnes, mais je dois convenir aussi que j'en ai dix qui ne sont « pas dépourvues du sens commun. »

L'*Esclavage des nègres* était malheureusement du nombre des

(1) Le ton que prit le *Journal des actes des apôtres* vis-à-vis d'Olympe de Gouges, n'était pas son ton habituel : il déguisait ordinairement la plus amère satire sous les apparences de l'éloge, ce qui ne la rendait que plus piquante et plus vive.

pièces dépourvues de sens commun. Olympe de Gouges se plaignait aussi vivement dans sa préface de Caron de Beaumarchais, qui n'avait pas voulu la recevoir, bien qu'elle l'eut comparé à Voltaire.

Dans le *Mariage inattendu de Chérubin*, le page épouse Fanchette, mais Fanchette, crue fille d'Antonio, se trouve être en définitive la fille d'un parent de Chérubin et du comte Almaviva. Ce secret étant découvert, Chérubin, qui est marquis, peut donc épouser Fanchette sans mésalliance. Olympe de Gouges, comme on voit, n'était pas encore imbue des opinions démocratiques, qu'elle exprima plus tard dans ses écrits. C'était le dénouement à la mode, on le sait dans toutes les comédies qui précédèrent la révolution; les auteurs les plus philosophes, ne manquaient pas de sacrifier au préjugé social.

Olympe était elle-même née dans les conditions les plus romanesques. On la disait fille de Louis XV, mais, sans révéler le nom de son père, elle assurait devoir le jour à un littérateur célèbre par ses talents et par ses vertus, dont la seule faiblesse avait été de la mettre au monde. On pense bien qu'elle lui pardonnait cette faiblesse là. Elle avait eu de la beauté, mais il paraît que sa vie aventureuse amortit de bonne heure l'éclat de ses charmes, auxquels Dorat-Cubières avait rendu hommage, charmes que nous verrons totalement contestés lorsque nous achèverons son portrait à propos de la pièce, le *général Dumouriez à Bruxelles*, donnée en 1793.

Revenons au commencement de l'année 1790; le *réveil d'Épiménide*, comédie en un acte et en vers, de M. de Flins-Des Oliviers, fit beaucoup de bruit. Épiménide endormi sous le règne de Louis XIV, se réveille sous celui de Louis XVI. Il voit l'égalité renaissante sur la terre, les abus détruits et les lois en vigueur

Et le peuple à la fin comptant pour quelque chose.

On flatte encore Louis XVI; on apprend à Épiménide que la

Bastille est renversée, que le roi a quitté le triste château de Versailles pour venir habiter le Louvre, que tout citoyen peut penser tout haut et communiquer sa pensée, grâce à la liberté de la presse, que les parlements ont perdu leur importance, qu'on a réformé les procédures criminelles, que l'on préfère les métiers utiles aux arts brillants, que le Code français se réforme par le génie d'une assemblée de sages, etc. C'étaient là de grands éléments de vogue, et la pièce réussit beaucoup. La donnée du *réveil d'Épiménide*, avait été exploitée en 1735 par Poisson, et en 1785 par le président Hénault, mais ce n'était alors qu'une critique littéraire.

L'*Honnête criminel* de Fénouillot de Falbaire, pièce qui avait été jouée dans les provinces et même à Versailles, mais interdite à Paris, comme attentatoire à la loi contre les assemblées protestantes, y parut et fut accueillie avec transport à cause de cette interdiction.

Dans le *Souper magique*, où Cagliostro évoquait les ombres de Colbert, de Molière, de l'homme au Masque de Fer, de Chapelle, de la duchesse de la Vallière, de Lafontaine, de Ninon de l'Enclos, et où l'on mettait deux siècles en présence, se glissèrent encore des comparaisons bienveillantes pour Louis XVI. Dans un parallèle entre Louis XIV et lui, on disait qu'il n'avait pas *d'autre maîtresse que la nation*.

Le 22 janvier 1790, apparut le *Philinte de Molière* de Fabre d'Églantine, œuvre importante, que nous réserverons avec le Charles IX de Marie-Joseph Chénier pour le chapitre suivant, où nous apprécierons les pièces de cette époque qui ont pu faire honneur à l'art dramatique, mais nous parlerons ici des troubles de la Comédie-Française, au sujet de l'exclusion de Talma, acteur célèbre depuis, et qui avait débuté dans l'année 1788, en même temps que Mlle Desgarcins.

La tragédie de Charles IX de Chénier, venait de mettre en lumière le talent du jeune acteur, retenu jusqu'alors dans l'obscurité par la rigueur des règlements. Talma n'avait pas eu

l'occasion de donner la mesure de ses moyens, et s'était empressé naturellement d'accepter le rôle de Charles IX, au refus de Saint-Phal, son chef d'emploi. La tragédie de Charles IX, mal reçue par le parti royaliste, fit de tels ennemis à Chénier et à Talma, qu'ils crurent devoir avertir le public, que désormais, ils porteraient sur eux des pistolets pour se défendre contre les *Spadassins*. La Comédie-Française se divisait en deux camps politiques : parmi les Spadassins, Chénier et Talma comptaient surtout les comédiens qui, soutenus des gentilshommes de la la Chambre, regardaient Charles IX comme une pièce incendiaire et s'opposaient à ses représentations. Talma ayant forcé le théâtre à donner une représentation de Charles IX sur la demande de Mirabeau; on prononça son exclusion. Alors le public se mêla de la querelle; une troupe de conjurés se donna rendez-vous à la Comédie française, et demanda Talma à grands cris. Cela dura deux soirs, le second soir Fleury s'avança et dit :

« Messieurs, ma société persuadée que M. Talma a trahi ses « intérêts et compromis la tranquillité publique, a déclaré à l'una- « nimité qu'elle n'aurait plus aucun rapport avec lui jusqu'à ce « que l'autorité en ait décidé. » Fleury se retira au milieu des huées. La Comédie-Française, appelée devant la municipalité, se vit condamnée à jouer avec Talma, mais elle résista; Dugazon seul s'était rangé du côté de Talma. La municipalité, offensée de la résistance de la Comédie et voulant éviter les scènes tumultueuses qui avaient lieu au parterre, ordonna la clôture du théâtre. Il ne fut rouvert que lorsque les comédiens eurent rapporté leur arrêté.

Un grand progrès eut lieu en 1790 : la liberté des théâtres fut consacrée et l'on reconnut aux auteurs certains droits qu'ils demandaient depuis longtemps. MM. Étienne et Martinville, dans leur histoire du Théâtre-Français pendant la révolution ont donné sur ce grave événement des détails précis :

« Depuis longtemps, disent-ils, les auteurs dramatiques se plaignaient des règlements de la Comédie-Française; les droits

des écrivains étaient méconnus; la noble profession *d'homme de lettres* avilie et leurs intérêts pécuniaires abandonnés à la merci des comédiens; quand ceux-ci le voulaient, un auteur était à jamais frustré des rétributions de son ouvrage; on le jouait exprès un jour où la chaleur devait éloigner le public du spectacle; la pièce ne faisait pas une recette fixée, elle était censée tombée dans les règles, et appartenait aux comédiens. La révolution qui avait porté un coup terrible à tous les genres de tyrannie devait frapper aussi le despotisme des coulisses. Les auteurs étaient opprimés, ils réclamèrent une loi qui garantît leurs droits et leurs intérêts, et quelle classe a plus de titres à la bienveillance du gouvernement que celle dont les travaux illustrent son siècle et honorent la nation?

« Le 23 août, La Harpe se présenta à la barre de l'assemblée nationale, et lut, au nom des auteurs dramatiques, une pétition dont il était le rédacteur; après avoir prouvé avec autant de clarté que d'éloquence l'influence du théâtre sur les mœurs, sur les habitudes d'une nation et sur son gouvernement, il demanda que l'art dramatique fût affranchi des entraves qui arrêtaient son essor, et s'opposaient à ses développements; les principaux articles réclamés par les auteurs furent :

« 1o L'anéantissement de tout ce qu'on appelait *priviléges* de spectacles;

« 2o La jouissance pour tous les théâtres indistinctement des pièces de nos anciens auteurs, comme propriété nationale;

« 3o La faculté pour tout particulier qui aurait un théâtre d'y faire jouer la comédie;

« 4o Le droit pour les auteurs vivants de statuer eux-mêmes sur la valeur de leurs ouvrages, de gré à gré, avec les directeurs dont aucun ne pourra les faire représenter sans leur consentement.

« Cette pétition renvoyée au comité de constitution, provoqua le décret rendu quelque temps après par l'assemblée constituante, décret qui consacra la liberté des théâtres et fixa les droits des

auteurs comme ils le sont encore aujourd'hui (an X, 1802) (1).

« La Comédie-Française qui voulait conserver ses privilèges repoussa cette attaque par plusieurs écrits : les auteurs répondirent par un mémoire très détaillé; les signataires du mémoire et de la pétition furent : La Harpe, Champfort, Sédaine, Fenouillot-Falbaire, Mercier, Ducis, Leblanc, Palissot, Bret, Chénier, Fabre d'Églantine, Lemierre, Cailhava, Collot-d'Herbois, Fallet, Laujon, Dudoyer, Beaumarchais, Forgeot, Sauvigny, Gudin, Maisonneuve, Blin de Sain-More, Merville, Cubières. »

Le 9 octobre 1790, on donna une représentation composée du *Cid* et de *Pygmalion*, au bénéfice de la veuve de Rousseau, Thérèse Levasseur, en remercia les comédiens par une lettre insérée dans les journaux.

Les pièces purement patriotiques avaient été inaugurées par le *Tombeau de Désilles*, pièce faite en l'honneur d'un jeune officier qui s'était précipité devant la bouche d'un canon, dans l'espérance d'épargner entre ses frères d'armes une effusion de sang. L'assemblée nationale crut devoir rendre hommage à sa mémoire

(1) Les auteurs ont obtenu depuis des conditions plus avantageuses, sans qu'on soit néanmoins parvenu à faire triompher complétement ce principe, que la propriété intellectuelle est une propriété, propriété de droit commun perpétuelle et héréditaire. Ce fut une des erreurs de la révolution de croire que l'intérêt moral devait nécessairement l'emporter sur l'intérêt privé, et d'attribuer, après un certain laps de temps, au domaine public ce qui revient en bonne justice aux héritiers de l'auteur, quels qu'ils soient. L'Assemblée nationale avait décrété que les ouvrages des auteurs dramatiques vivants ne leur appartiendraient que leur vie durant avec jouissance ultérieure au profit de leurs héritiers pendant *cinq ans*. La Convention étendit le droit des héritiers à *dix ans*. En 1844, on décida que les veuves et les *enfants* des auteurs d'ouvrages dramatiques auraient le droit d'autoriser la représentation de ces ouvrages et d'en conférer la jouissance pendant *vingt ans*. Enfin, en 1854, la jouissance de ces droits a été accordée aux veuves leur vie durant, et aux *enfants* pendant *trente ans* sans qu'il ait été fait mention de la ligne collatérale et de la ligne ascendante. La législation en est encore là en 1861; cependant le principe héréditaire est bien naturel et bien simple, et l'on ne saurait lui opposer le cas d'utilité publique, car en ce cas là l'État garde son droit d'expropriation comme pour toutes les autres propriétés. Voir à ce sujet un excellent mémoire à consulter, par M. Jules Mareschal.

et plusieurs ouvrages dramatiques représentèrent sa belle action. Les soldats aiguisaient en scène leurs sabres sur le tombeau de Désilles en jurant de mourir pour la patrie.

La reprise du *Brutus* de Voltaire fut très applaudie à cette époque. Mirabeau, qui était dans la salle, se vit forcé de descendre d'une quatrième loge aux premières et fut vivement acclamé. Toutes les maximes républicaines reçurent le plus enthousiaste accueil, et celles qui, dans la bouche d'Arons, glo rifiaient le pouvoir absolu ne passèrent pas sans exciter des rires et des sarcasmes; cependant quelques cris de : *Vive le roi!* se firent encore entendre à la fin de la représentation, mais ils furent étouffés par les cris de : *Vive la liberté!*

Le 4 janvier 1791, *la Liberté conquise ou le despotisme renversé* obtint de vifs applaudissements. Le jeune duc de Chartres qui fut Louis-Philippe, alla féliciter l'auteur, M. Harny, au sortir de la représentation. Il avait assisté aussi à la reprise de *Brutus* et battu des mains à cet hémistiche : *être libre et sans Roi*. Il était alors membre du club des Jacobins.

Le *Couvent*, pièce de Laujon, avait introduit les mœurs d'un cloître sur la scène; Flins des Oliviers osa y faire figurer la confession dans le *Mari-directeur*. Un commissaire, s'affublant du costume d'un directeur de Bernardines, confessait par surprise sa propre femme, laquelle s'accusait de trois inclinations, mais elle reconnaissait son mari à temps pour ne pas avouer des fautes trop graves. La liberté était accordée aux Bernardines; Le mariage d'un moine et une danse générale terminaient cette pièce, qui ne précéda que de très peu de temps les *Victimes cloîtrées* de Monvel, drame dans lequel l'horreur est portée à son plus haut degré.

Les *Victimes cloîtrées* eurent une prodigieuse réussite; les deux cachots offerts simultanément à la vue du spectateur produisirent un immense effet au quatrième acte; la reconnaissance des deux victimes causa des transports d'enthousiasme. Ce drame d'ailleurs, indépendamment des passions qu'il soulevait, de l'es-

prit de parti dont il était l'écho, possède un puissant intérêt; on l'a repris plusieurs fois avec succès.

Il se passa à la première représentation des *Victimes cloîtrées* un incident assez bizarre et peut-être préparé : au moment où le père Laurent fait entraîner Dorval dans un cachot, un spectateur se leva au parterre et s'écria comme un frénétique : *Exterminez ce coquin-là!* On se retourna de son côté, on vit un homme dont l'œil était hagard et le visage décomposé. Quand il eut repris ses sens : « Pardon, dit-il, messieurs, c'est que j'ai été moine. Je me suis vu comme Dorval plongé dans un cachot, et dans le père Laurent j'ai cru reconnaître mon supérieur. » La sensation fut grande, comme on peut le penser, au sein d'une salle déjà profondément émue; on ne douta pas de la vérité du récit.

Talma et quelques acteurs qui avaient pris son parti émigrèrent alors de la Comédie-Française et passèrent au théâtre du Palais-Royal, ancien théâtre de Molière, consacré aux variétés amusantes, qui devint le Théâtre-Français de la rue Richelieu. C'est le théâtre actuel; Monvel, Dugazon et Grandmenil s'y établirent avec leur camarade; l'autre partie de la troupe resta au faubourg Saint-Germain dans la salle qui avait été consacrée par le *Mariage de Figaro*. Chénier, Mirabeau et Palissot prirent part aux dissensions des comédiens; ils rendirent l'affaire éclatante; l'orage gronda toujours depuis : *Henri VIII* de Chénier amena de nouveaux désordres; c'était Talma qui jouait Henri VIII, et l'acteur et la tragédie furent l'objet de démonstrations hostiles.

Une polémique ardente s'engagea entre les comédiens d'outre-Seine et Palissot, qui s'était rallié à la philosophie : il accusa les comédiens de cabales contre les acteurs du nouveau théâtre; l'attaque fut vive, la riposte ne le fut pas moins. Palissot se vit cruellement traité. « M. Palissot, dirent les comédiens, *est un* « *imposteur;* s'il croit, en sa qualité d'homme de lettres, avoir « le droit de nous outrager, de nous avilir, de se jouer de notre « réputation et de notre état, il se trompe étrangement. Que ceci

« serve à l'en dissuader. En soutenant ainsi la dignité de l'homme « et les droits du citoyen vis-à-vis de M. Palissot qui nous pro- « voque, nous ne croyons point le blesser, mais au contraire ser- « vir les gens de lettres qu'il déshonore et dont il est assez sin- « gulier que M. Palissot, sur ses vieux jours, ait la prétention « d'être le défenseur après en avoir été toute sa vie le fléau. »

Chénier s'empressa de ramasser le gant jeté à Palissot; il défendit son ami et surtout son œuvre avec l'éloquence d'un auteur indigné : « Oui, c'est vous, écrivit-il aux comédiens de « l'autre camp, qui avez troublé la représentation de *Henri VIII*, « de concert avec des aristocrates et des courtisanes; oui, les « acteurs, les actrices de votre théâtre, les laquais et les amants « de ces demoiselles, leurs créanciers même, vos ouvreuses de « loges, vos garçons de théâtre, s'étaient rendus soigneusement « à cette représentation et ce n'était point par esprit de curio- « sité... C'est vous qui êtes des *imposteurs*... Avant de supposer « qu'on veuille ou qu'on puisse vous déshonorer, songez que « vous avez parmi vous des courtisanes dévergondées, des « hommes perdus de dettes, quelques-uns flétris par des ban- « queroutes particulières. Songez-y, vous dis-je, et ne provoquez « plus la franchise austère d'un écrivain qui n'a jamais attaqué « personne, mais qui sait se défendre et qui vous accablera tou- « jours sous le poids de la raison et d'une conduite irréprochable. »

On voit jusqu'à quel point l'animosité était poussée des deux côtés.

Plusieurs pièces de Ducis furent jouées pendant la révolution. Son *Jean sans Terre* date du mois de juillet 1791. Les quatre premiers actes réussirent mieux que le dernier. On sut gré à l'auteur d'avoir peint « un despote entouré de tous les crimes, de tous les soupçons, de toutes les alarmes qui accompagnent ordinairement un tyran; » mais cependant on reprocha à la pièce « des invraisemblances, des négligences de style, des répétitions, des détails inutiles et un défaut général de péripétie et de mouvement, » ce qui n'était pas trop mal jugé.

Le 7 juillet 1791, le théâtre de la rue Richelieu donna le *Calas* de Chénier. Ce sujet avait déjà été traité. La veuve de Calas et ses filles habitaient alors Paris, ce qui ajoutait à l'intérêt de ces ouvrages.

On fit sous le titre de *l'Hôtellerie de Worms* une satire des émigrés qui attendaient le roi pendant qu'on le ramenait de Varennes; malgré les circonstances et l'effervescence du public, la pièce ne réussit pas. Un drame sur la *Prise de la Bastille* remua plus profondément les fibres populaires.

La *Mélanie* de Laharpe que nous avons analysée fut jouée pour la première fois le 7 décembre 1791; elle arriva un peu tard au théâtre; l'Europe qui l'attendait, au dire de Voltaire, l'avait attendue trop longtemps. *Mélanie* n'obtint qu'un succès d'estime à côté des *Victimes cloîtrées*, où le même sujet était bien plus vivement représenté.

La tragédie de *Virginie*, reprise en 1792, donna lieu à une lettre de Laharpe qu'il dût regretter lorsqu'il se déclara l'ennemi de la révolution : « Si je me suis déterminé, disait-il, à donner cette tragédie préférablement à d'autres absolument nouvelles, c'est que j'ai cru du devoir de tout écrivain, dans le moment où nous sommes, de s'attacher de préférence aux ouvrages où l'on peut, sans sortir de son sujet, trouver de quoi nourrir l'esprit de liberté et le sentiment de patriotisme, et j'avoue que ce mérite m'est encore plus cher que tous les autres. »

Rapportons ce qui se passa à la Comédie-Française peu de temps avant le 10 août, dans cette même année de 1792. Ce récit est emprunté à une Anglaise, madame Elliot, brillante Aspasie qui fut la maîtresse du prince de Galles et du duc d'Orléans, et qui ne voit que les crimes et les désordres de la révolution sans en pressentir les futurs avantages. Elle parle ici comme témoin, et sa bonne foi, toute passionnée qu'elle est, ne saurait être suspectée :

« Après le 20 juin, ceux qui voulaient du bien à la famille royale souhaitèrent que la reine se fît voir quelquefois en public

avec le dauphin, intéressant et bel enfant, et sa charmante fille, madame Royale. Elle alla donc à la Comédie-Française avec ses enfants, madame Élisabeth, sœur du roi, et madame Tourzel, gouvernante des enfants de France. Ce fut la dernière fois que la reine parut en public. J'étais dans ma loge, juste en face de celle de la reine, et comme elle était beaucoup plus intéressante que le spectacle, j'eus toujours les yeux fixés sur elle et sur sa famille. On donnait les *Événements imprévus*, et madame Dugazon jouait la soubrette. Sa Majesté, dès son entrée dans la salle, parut fort triste : elle fut très impressionnée par les applaudissements, et je la vis plusieurs fois essuyer ses yeux. Le petit dauphin qui resta sur ses genoux toute la soirée, semblait inquiet de savoir la cause des larmes de sa malheureuse mère. On la voyait le caresser; l'assistance, bien disposée, paraissait s'attendrir sur la cruelle situation de cette belle reine. Dans la pièce, se trouve un duo chanté par la soubrette et le valet, et madame Dugazon dit : « Ah! que j'aime ma maîtresse! » Comme, en disant cela, elle regardait attentivement la reine, quelques Jacobins, qui étaient entrés dans la salle, sautèrent sur le théâtre; et si les acteurs n'avaient pas caché madame Dugazon, ils l'auraient certainement égorgée; ils chassèrent alors de la salle la pauvre reine et sa famille, et tout ce que la garde put faire, fut de les remettre sains et saufs dans leurs carrosses. Pendant ce temps, le parti de la reine se mit à battre les Jacobins; mais les soldats intervinrent et cette rixe n'eut pas de suite. Telle fut, dis-je, la dernière apparition de la reine en public. Il y avait ce soir là bien peu de gens qui ne fussent allés au théâtre avec le projet d'applaudir la reine; mais les Jacobins sachant cela, y avaient envoyé quelques-uns des leurs pour insulter cette malheureuse famille. »

On donna le *Bonnet de la Vérité*, allégorie où l'on mettait le bonnet sur la tête de Mustapha (Louis XVI), pour le forcer d'avouer ses projets contre le peuple. Le comédien Dugazon fit représenter une comédie intitulée l'*Émigrante ou le père Jacobin*,

dans laquelle il joua le rôle du père Jacobin, avec sa carte de Jacobin à sa boutonnière. Le théâtre était plus que jamais envahi par des pièces de circonstance.

Nous rencontrons dans l'année 1793, un des actes les plus courageux qu'ait jamais tenté un écrivain. Laya, dans son *Ami des Lois*, osa attaquer au théâtre le parti extrême de la Convention. On voulut même reconnaître dans ses portraits Robespierre et Marat sous les noms de Nomophage et de Duricrâne. La Commune, irritée et prenant le parti de ses amis de la Convention, défendit les représentations de l'*Ami des Lois*. Le parterre réclama la pièce à grands cris. Santerre, revêtu de son uniforme, essaya d'imposer au parterre en tumulte; il fut obligé de faire retraite au milieu des huées, et un plaisant fit courir ces vers :

Ci-gît le général Santerre
Qui n'eut de Mars que la bière.

On sait que Santerre était brasseur. Laya en référa immédiatement à la Convention elle-même, qui était assemblée pour le procès de Louis XVI. La Convention agit noblement, elle ordonna que la pièce serait jouée, parce que la Commune n'était pas dans son droit en violant la liberté des théâtres. Le public, qui avait attendu l'arrêt, ne sortit du théâtre qu'à une heure du matin.

La comédie de Laya peut s'appeler héroïque à cause des dangers que courait l'auteur. La Commune ne voulut pas céder, elle proscrivit de nouveau la pièce; les comédiens se virent dans l'impossibilité de la jouer; le parterre la fit lire sur la scène, on couvrit cette lecture d'applaudissements : voilà quels orages souleva l'*Ami des Lois*, dont le plus grand mérite était le courage de l'auteur.

Laya faillit bientôt payer de sa vie cette œuvre d'opposition; il erra comme tant d'autres pour dérober sa tête à l'échafaud, supportant avec une grande vigueur d'âme les dangers de la

proscription. Danton avait été lié avec Laya; lorsque Danton connut le décret qui envoyait son ancien ami en jugement, il se présenta chez Mme Laya : « Citoyenne, lui dit-il, si ton mari n'a « pas d'asile, qu'il en accepte un chez moi, on ne viendra pas l'y « chercher. » Ces paroles font honneur à Danton, mais peu de temps après Danton n'avait pas d'autre asile que la tombe.

Le Théâtre-Français éprouva alors une série de vicissitudes curieuses à connaître; elles se lient à l'histoire politique et littéraire du temps. On ne saurait peindre le désordre qui envahissait chaque soir le parterre; on entonnait pendant les entr'actes, quelquefois pendant la représentation, des refrains patriotiques. C'est à cette époque que l'on joua la pièce d'Olympe de Gouges, le *général Dumouriez à Bruxelles*.

Cette pièce donna lieu à un incident comique; elle avait été sifflée comme l'*Esclavage des nègres*. On demandait néanmoins l'auteur. Lorsque Mlle Caudeille se présenta pour la nommer, ladite Olympe de Gouges se montra aux loges et cria au parterre : « Citoyens vous demandez l'auteur, le voici, c'est moi Olympe de Gouges; si vous n'avez pas trouvé la pièce bonne, c'est que les acteurs l'ont horriblement jouée. »

Elle s'attendait à des félicitations, mais des plaisants l'entourèrent, la traitèrent de vieille folle dont le visage n'était pas bon à montrer en public, et prétendirent l'obliger à une restitution, sous prétexte qu'on leur avait volé leur argent.

Achevons de la faire connaître; elle ne put faire recevoir *Lucinde et Cardenio*; mais on joua d'elle au Théâtre-Italien *Mirabeau aux Champs-Élysées*, drame épisodique, qu'elle n'avait mis que quatre heures à composer et qui ne dura pas beaucoup plus longtemps. *Le Couvent ou les Vœux forcés*, comédie en trois actes, ne put se faire représenter qu'en deux actes, et le directeur du théâtre de la rue de Bondy, le prétendu collaborateur de Mme de Gouges, réclama ses droits d'auteur pour avoir retranché un acte. C'était assurément un homme d'esprit.

Elle avait aussi composé un roman, *le Prince philosophe*. « Le

« roman le plus sage, le plus fou et le plus moral, s'écrie-t-elle; « je n'ai mis que cinq jours pour le concevoir et le produire. » Ce roman était fait en l'honneur de son sexe, dont elle demandait la complète émancipation.

Une anecdote révélera tout à fait le caractère d'Olympe de Gouges. Elle était allée se promener à la campagne avec son fils, elle ne trouvait plus de voiture pour revenir. Un monsieur lui offrit deux places dans la sienne, et la conversation qui s'établit tomba sur Mme de Gouges.

— Je la connais beaucoup, dit le monsieur; ses ouvrages ne sont pas d'elle, on les lui fait.

— En êtes-vous bien sûr?

— Certainement, je lui en ai fait un! Vous voyez devant vous un de ses fortunés adorateurs.

La voyageuse dit à son compagnon en descendant de voiture : « Monsieur, je suis cette Olympe de Gouges que vous n'avez « jamais connue et que vous n'êtes pas fait pour connaître; on « trouve communément des hommes de votre espèce, mais appre- « nez qu'il faut des siècles pour produire des femmes de ma « trempe. »

Non contente de cette fière réponse, elle fit le lendemain publier dans les journaux un défi à cet impertinent. Olympe de Gouges portait de singuliers défis à tous ceux qui l'attaquaient ou dont elle ne partageait pas les opinions. C'est ainsi qu'elle voulait bien se précipiter la tête la première dans la Seine, avec Robespierre, pour délivrer son pays de ce *ténébreux et profond politique;* mais Robespierre ne consentit pas à ce bizarre duel. Olympe de Gouges, en essayant d'établir l'égalité des femmes, avait écrit cette phrase énergique : « La femme a le droit de « monter à l'échafaud; elle doit avoir également celui de monter « à la tribune. » Elle eut le malheur de jouir du premier de ces droits : elle monta sur l'échafaud.

A côté d'Olympe de Gouges se place tout de suite une autre figure de femme assez étrange, celle de Théroigne de Méricourt,

qui donna lieu à l'opposition royaliste de se manifester contre elle et sur laquelle on fit beaucoup de pièces, qui pour n'avoir été qu'imprimées, n'en méritent pas moins de figurer dans ce tableau du mouvement des esprits.

Née dans une famille d'honnêtes laboureurs, séduite par le fils de son seigneur, Théroigne Méricourt, trahie bientôt, passa en Angleterre, où l'on prétend qu'elle devint la maîtresse du prince de Galles, car elle était belle : elle avait une taille élégante, un œil de feu, une figure expressive. Revenue à Paris, elle entra en relation avec Mirabeau et Chénier, elle mena un grand train et rouvrit en quelque sorte à Paris la maison des grandes courtisanes d'Athènes. Elle se lassa de cette vie de femme galante. Au premier appel de la liberté elle s'était élancée sur la place publique : « Vous l'eussiez vue, dit un de ses biographes, M. Lairtullier, versé dans les moindres détails de l'histoire révolutionnaire ; vous l'eussiez vue vêtue d'une robe de drap bleu, le chapeau à la Henri IV sur l'oreille, un long sabre à son côté, deux pistolets à la ceinture, une cravache à la main, avec une pomme à cassolette d'or remplie de sels et d'aromates en cas de défaillance, et pour *neutraliser l'odeur du peuple.* » Telle était Théroigne, l'héroïne des Invalides et de la Bastille, à laquelle on décerna un sabre d'honneur. Elle était de tous les clubs, elle prenait la parole aux Cordeliers, aux Jacobins, à la Société fraternelle, et Camille Desmoulins la comparait à la reine de Saba. Aux 5 et 6 octobre elle conduisit à Versailles, avec Maillard, ce troupeau de femmes qui alla demander du pain sous le balcon du roi.

Théroigne devint naturellement le point de mire des pamphlets royalistes ; le sarcasme prit mille formes pour l'atteindre. Il y avait un député de Beauce en Bresse, appelé Populus ; on fit un grand nombre de jeux de mots sur la prétendue union de Théroigne et de Populus. La comédie satirique dont nous parlons prit naissance de ces facéties ; l'auteur commence par se moquer dans sa préface avec assez d'esprit de la littérature

désordonnée de l'époque. « On verra en lisant ma pièce, dit-il « ironiquement (car elle sera lue même par les aristocrates), que « j'ai eu le courage national de m'affranchir de l'aristocratie des « règles ; si j'ai parfois resté soumis à celle des rimes, c'est que « je ne puis être seul une assemblée auguste pour détruire à la « fois tous les pouvoirs, et j'attends que monseigneur Robes- « pierre, qui a si glorieusement foulé aux pieds l'aristocratie de « la reconnaissance, ait dicté un décret sur les pièces de théâtre, « pour en faire en vers blancs sans hémistiches, commençant « par la catastrophe et conforme en tout point au système que « ce membre honorable et si bien organisé ne peut manquer « d'adopter. »

Dans cette pièce railleuse, Mirabeau faisant part de ses plans à Populus et prétendant partager la France à ses adhérents, s'explique ainsi en jouant sur le nom de ses collègues ou sur les caractères qu'on leur attribuait :

Je délègue à l'*Asnon* l'empire des prairies ;
Barnave aura de droit celui des boucheries ;
Muguet aura des fleurs : au nasillant *Buzot*
Tous les veilleurs du coin porteront un impôt.
Le trop heureux *Bailly* palpera les épices ;
Les lapins, de *Clapier* combleront les délices,
Collinet, des moutons réglera les destins ;
Bouillotte aura les jeux, et *Grégoire* les vins ;
Martinet régnera sur la gent enfantine ;
Fricot présidera toujours à la cuisine.
L'enrichi *Nourissart*, le précieux *Roulhac*
Régneront au pays de l'heureux Pourceaugnac.
Bazoche aura le pas sur les clercs de notaire.
. . . .
. . . .
Et *Nicodème* aura le royaume des cieux.
Brocheton sur les eaux étendra son empire ;
Les curés pourront tous bien boire et bien écrire ;
Et l'enchanteur *Merlin*, par des charmes nouveaux,
Fascinera les yeux sur ses doctes travaux.
Tous les deux, étonnés du nœud qui les rassemble,
Les rois *Bracq* et *Perdrix* doivent régner ensemble.
Sous lui, le roi *Target* aura tous les ballons ;
Lameth doit aux couvents guider les escadrons.

. . . .
. . . .
Au vertueux *bandit* je donne les forêts ;
Et quand, suivant le cours de mes vastes projets,
J'irai dicter des lois dans une autre contrée,
Il représentera ma personne sacrée.
Chassebœuf de Poissy sera le commandant ;
Chapelier, des castors sera le président.
Lapoule aura les grains, *Colombe* la volée ;
Labeste aura l'esprit de toute l'assemblée.

Qu'on nous pardonne cette citation ; quoique expurgée elle peint assez la licence du temps, elle témoigne de cette malice française qui ne dédaigne pas de se traduire par de méchants calembours, et dont la permanence de l'échafaud même sur la place de la Révolution n'a jamais pu arrêter l'essor.

Théroigne de Méricourt eut à se reprocher la mort de Suleau, journaliste qui l'avait poursuivie de ses amers sarcasmes ; elle fut fouettée publiquement par des femmes, et elle en éprouva une telle honte qu'elle en perdit la raison : elle survécut à ce malheur jusqu'en 1817 ; elle est morte à la Salpêtrière dans un cabanon.

Le *Journal des Spectacles* nous retrace un singulier tableau d'une soirée au Théâtre-Français pendant l'année 1793.

« On donna avant hier (8 mars 1793) au théâtre de la République (théâtre de la rue Richelieu) une représentation de *Caïus Gracchus*. Lorsque le tribun a répété cet hémistiche si connu : *des lois et point de sang* les applaudissements se sont fait entendre dans toutes les parties de la salle ; au milieu de l'enthousiasme, le citoyen Albite, revenu de sa mission, a demandé la parole, et après avoir lutté longtemps contre les murmures des loges et du parterre, il est parvenu à se faire écouter ; il a manifesté son indignation de ce qu'on applaudissait ainsi la maxime qu'il considérait comme le dernier retranchement du *feuillantisme ;* il a parlé en même temps des succès de la campagne qu'il a faite, contre les rebelles de Marseille ; une voix s'est écriée alors du parterre : *tu n'as fait que ton devoir*, le citoyen Albite a été interdit de cette apostrophe ; il s'est

retiré en laissant le public peu content de ses remontrances. Chénier, auteur de *Caïus Gracchus*, qui avait été accusé de *feuillantisme* par le citoyen Albite a voulu prendre la parole pour justifier ses opinions et sa tragédie. Le parterre n'a pas voulu l'entendre. A la fin de la pièce, de jeunes canonniers qui marchent aux frontières ont paru sur le théâtre, où ils ont récité le poème de Dorat-Cubières sur la mort de Marat. On a chanté ensuite l'hymne des Marseillais et le spectacle souvent interrompu par le tumulte, s'est terminé fort tranquillement. »

Un abonné proposait de fermer le Théâtre-Français et de le transformer en club pour l'épurer. D'autres jugèrent nécessaire qu'on ne jouât plus aucune pièce qui rappelât l'ancien régime si ce n'est pour le faire détester : on prétendait même qu'il fallait savoir se passer de ses chefs-d'œuvre pendant dix ans au moins ; « si nous voulons solidement établir notre révolution, disait un de ces aristarques, il faut changer notre théâtre, nos histoires, nos pièces, nos mœurs, il faut que tout ce qui nous environne prenne le caractère du républicain. » Cependant l'ancien répertoire conservait ses droits, sauf quelques modifications que nous ferons connaître tout à l'heure. Il se trouvait, hâtons-nous de le dire, des critiques, qui ne manquaient pas à leur mission, et qui loin de consentir à renoncer aux chefs-d'œuvre du passé, ne cessaient de tonner, au péril de leurs jours, contre toutes les productions infâmes et scandaleuses qui déshonoraient la scène, « que voyons-nous maintenant, s'écriait le *Journal des Spectacles*, les aventures ordinaires d'une monnachaille dissolue qui n'ouvre la bouche que pour alarmer la pudeur ! Qu'entendons-nous dans certaines autres : débiter les maximes les plus sanguinaires, préconiser les principes les plus destructeurs de toute société ! Que trouvons-nous dans la plupart : des farces pour des comédies, de noirs effets pour du tragique, des antithèses pour de l'éloquence, des calembours, du phébus et du galimathias pour du naturel et de la finesse. »

Le 1er août 1793 le théâtre de la Nation donna *Pamela ou*

la vertu récompensée de François de Neufchâteau, pièce qui excita beaucoup de réclamations. Pamela était noble, François de Neufchâteau se vit obligé de la faire roturière. « La liberté est ombrageuse, disait à ce sujet François de Neufchâteau, mais un amant doit avoir égard aux scrupules de sa maîtresse. » Il s'exécuta de bonne grâce; malgré cela, à la reprise qui eut lieu, le 1er septembre de la même année, lorsque lord Arthur déclara que la plus tolérante des religions était la meilleure, une voix cria : *plus de tolérance, c'est du modérantisme;* il y eut un grand bruit dans la salle, et la pièce fut de nouveau arrêtée par suite d'un terrible rapport dirigé contre elle dans la séance de la Convention du 4 septembre 1793. « On fait paraître dans cette pièce, disait le rapport, tous les insignes de l'aristocratie, on n'y voit que des cordons rouges, noirs, et autres distinctions, proscrites par l'égalité; la noblesse y est récompensée, non la vertu, les plus belles maximes de morale y sont mises dans la bouche du lord, la comédie de *Pamela* enfin comme celle de *l'Ami des lois* ne peut que troubler la tranquillité publique. » La Convention nationale considérant que le Théâtre-Français n'avait cessé depuis le commencement de la révolution de donner des preuves d'incivisme, et qu'il se trouvait dans la pièce de *Pamela* des allusions injurieuses à la dignité du peuple, approuva la conduite du comité de salut public lequel avait cru devoir arrêter « que le Théâtre-Français, appelé théâtre de la Nation, serait fermé, que les acteurs et actrices de ce théâtre seraient mis en état d'arrestation et que les scellés seraient apposés sur leurs papiers, pour être examinés par le comité. »

Les acteurs du Théâtre de la Nation allèrent donc en prison, par bonheur pour eux un jeune secrétaire du comité, Charles Labussière, anéantit leurs dossiers, et retarda leur jugement malgré les réclamations de Collot d'Herbois. Labussière avait réduit les pièces en petites boulettes de papier, et les avait jetées à l'eau, en se rendant au bain. On n'eut pas le temps d'en rédiger d'autres avant le 9 thermidor qui rendit la liberté à un grand

nombre de personnes, et entre autres, aux artistes du Théâtre Français. Mlle Contat, Mlle Lange, Fleury, Dazincourt, Larive, Mlle Raucourt durent leur salut à la présence d'esprit de Labussière. Le Théâtre de la Nation se trouvant interdit, il ne resta plus pendant quelque temps que le Théâtre de la République qui fut obligé de se conformer au vœu des clubs; on exigea des choses ridicules; on substitua les noms de citoyens partout où il y avait les noms de baron, de prince, de seigneur, sans prendre garde à la mesure du vers. Quelques-uns des captifs obtinrent leur liberté à condition qu'ils feraient partie du Théâtre de la rue Richelieu, protégé par la Municipalité : ils se décidèrent à accepter cette clause de rigueur.

Il y avait des soirées plus gaies que celles que nous avons rapportées : les entr'actes étaient souvent remplis par des intermèdes plaisants.

Le 27 septembre 1793, le citoyen Monvel donnait au Théâtre de la République un drame en cinq actes, *Clémentine et Desormes*. On pleurait beaucoup, et le bruit que faisaient les personnes en se mouchant interrompait le spectacle. Un citoyen impatienté monta, dans un entr'acte, sur un des bancs du parquet, demanda la parole, et s'exprima en ces termes :

« Citoyens, je ne peux qu'applaudir à l'éloge que vos pleurs font de l'excellent ouvrage du citoyen Monvel, mais il serait bien à désirer que la manifestation de vos sentiments ne troublât pas le spectacle. Je suis aussi sensible qu'on puisse l'être, mais je tâche en pleurant de ne pas incommoder mes voisins. Voici comme je m'y prends pour cela. Lorsque les larmes viennent, je tire mon mouchoir. Je l'appuie sur mes yeux, je le fais glisser ensuite le long de mon nez et jusqu'au dessous des narines. Quand un soupir ou quelques sanglots veulent s'exhaler, je les étouffe avec précaution. Je vous exhorte, citoyens, à suivre mon exemple; si vous le faites, le spectacle ne sera plus interrompu. » On rit beaucoup. On n'en pleura pas moins après.

D'autres fois, une certaine partie du public se fâchant et

s'emportant, entrait en conversation avec les acteurs et s'attirait des répliques amusantes et pleines de bon sens. Dans cette même année 1793 un acteur de l'Opéra-Comique National, en venant annoncer qu'une indisposition subite empêchait une de ses camarades de paraître, dit, selon la formule consacrée :

— Messieurs...

Aussitôt des voix s'écrièrent :

— Il n'y a plus de messieurs ; appelez-nous citoyens !

L'acteur reprit :

— Citoyens ! mademoiselle Jenny...

— Dites la citoyenne Jenny ! s'écria-t-on encore.

L'acteur recommença :

— Citoyens ! la citoyenne Jenny étant indisposée nous vous prions d'agréer à sa place madame Chevalier...

— Dites la citoyenne Chevalier.

— Mais répliqua l'acteur, si je dis la citoyenne Jenny et la citoyenne Chevalier, comment saurez-vous que l'une est dame et l'autre demoiselle ?

La salle éclata de rire.

Ainsi se reproduisait le caractère français, ce caractère essentiellement railleur dont rien ne peut contenir la verve pas même l'échafaud.

Plus d'un railleur paya cher en effet des bons mots imprudents ou des couplets qui rappelaient ceux de Marigny et de Blot pendant la Fronde. Champcenetz, ami de Rivarol, fut de ce nombre. Il prétendait que le persiflage était l'aristocratie de l'esprit, et il se montrait singulièrement aristocrate de ce côté là comme de tout autre.

Il joua son rôle d'impitoyable moqueur en face même du tribunal qui le condamna à mort, demandant si, comme dans la garde nationale, on pouvait se faire remplacer.

On ne se faisait pas remplacer toujours dans la garde nationale, malgré le mot de Champcenetz, car souvent les pièces annoncées n'étaient pas jouées, les acteurs manquant pour

cause de service : un d'eux joua un rôle de valet de l'ancienne comédie en costume de garde nationale.

Parmi les pièces bizarres de cette époque, il faut mentionner la *Journée du Vatican ou le souper du pape*, comédie prétendue patriotique, en deux actes et en prose, mêlés de couplets, et jouée le 25 août 1793 sur le Théâtre-Français de la rue Louvois. Le pape s'énivre avec l'abbé Maury, l'abbé de Bernis, madame de Polignac, madame de Santa-Croce. Il baise les mains des belles dames et veut également leur baiser les pieds. Une orgie scandaleuse a lieu. L'arrivée des républicains y met fin, et le pape meurt de la contrariété que lui cause cette arrivée. Le spectacle se termine par un hymne à la liberté !

Mais la plus curieuse des pièces révolutionnaires, celle qui peint le mieux le désordre de cette époque, c'est *le Jugement des Rois*, prophétie en un acte et en prose de Sylvain Maréchal, représentée le 18 octobre 1793. Dans un argument qui précède son œuvre, l'auteur explique ainsi sa pensée : « Citoyens, « rappelez-vous donc comment au temps passé, sur tous les « théâtres, on avilissait, on ridiculisait, on dégradait indigne- « ment les classes les plus respectables du peuple souverain, « pour faire rire les rois et leurs valets de cour. J'ai pensé qu'il « était bien temps de leur rendre la pareille et de nous amuser à « notre tour. Assez de fois ces messieurs ont eu les rieurs de « leur côté, j'ai pensé que c'était le moment de les livrer à la « risée publique : voilà le motif des endroits un peu chargés du « *Jugement dernier des Rois!* »

Ce Sylvain Maréchal jugea à propos de mettre en scène tous les rois de l'Europe, y compris le pape et la tzarine, et de les faire déporter dans une île déserte par des *Sans-Culottes* de toutes les nations. Rien n'est plus burlesque que cette conception. Les rois chargés de fers se querellent entre eux ; l'impératrice et le pape finissent par se battre, l'une avec son sceptre et l'autre avec sa crosse : le pape jette sa tiare à la tête de Catherine et renverse sa couronne, ils se frappent à grands coups de chaînes.

Voilà ce que Sylvain Maréchal appelle des endroits un peu chargés. Les *Sans-Culottes*, après avoir affamé leurs captifs, prennent plaisir à leur jeter des biscuits. Mais les rois ne jouissent pas longtemps de cette faveur, un volcan voisin commence son éruption ! La lave assiége les rois et les engloutit dans les entrailles de la terre.

Le *Modéré* de Dugazon, comédie en vers, chercha à prouver que, pendant une révolution, la modération ou le *modérantisme* comme on disait alors, n'est pas une vertu. Dans la *Mort de César*, Antoine étant devenu un modéré, on fut obligé de lui donner un certificat de civisme, on refit le dénouement.

Marat reparut sur la scène sous les traits de Molé, dans une pièce faite contre les Girondins et appelée les *Catilina modernes*. Molé dans le *Bourru bienfaisant* était obligé de dire : *échec au tyran*, au lieu de *échec au roi*, et le théâtre prenait de plus en plus un caractère sauvage ou ridicule. Phèdre mettait une cocarde tricolore sur sa poitrine, et la rime et la raison étaient souvent violées par l'abolition des titres de marquis, de comte et de baron, dans les anciennes comédies, ainsi que nous l'avons déjà fait observer.

Un tel état de choses n'était pas durable, et il finit bientôt. Le 9 thermidor les comédiens emprisonnés rentrèrent au théâtre du faubourg Saint-Germain qu'ils quittèrent ensuite pour celui de Feydeau où ils furent encore persécutés. Une partie d'entre eux passa au théâtre Louvois puis retourna à l'ancienne salle appelée depuis l'Odéon. Le théâtre de la République longtemps victorieux éprouva à son tour des tribulations. On fit payer à ses acteurs la part qu'ils avaient prise aux excès de la révolution. Dugazon fut plusieurs fois couvert de huées, on siffla les *Bayadères* de mademoiselle Candeille, auteur de la *Belle fermière* et charmante actrice qui jouait dans ses pièces (1).

(1) On avait attribué *la Belle fermière* à Vergniaud. Mademoiselle Candeille fit un véritable mariage de comédie : elle était à Bruxelles. Un jeune homme tombe amoureux de mademoiselle Lange son amie ; le père furieux que

Dans la *Mort de César*, le discours d'Antoine alla aux nues, et on rétablit le dénouement.

Les principaux membres du théâtre de la République furent enfin engagés à Feydeau, et la réunion générale s'opéra. Le public se félicita de la réconciliation. Chacun abjura ses erreurs dans l'intérêt commun. Peu de temps avant cette réunion, un capitaine de vétérans avait fait représenter sous le titre de *Scipion l'Africain*, une pièce pour fêter le retour de Bonaparte, après la paix de Campo-Formio.

Un grand nombre de pièces furent faites, après le 9 thermidor, dans un système contre-révolutionnaire, mais elles ne furent pas représentées pour la plupart. La *Mort de Marie Antoinette d'Autriche*, reine de France, tragédie en cinq actes et en vers, imprimée en 1797, montre l'état de quelques esprits. Il y eut une réaction naturelle contre la terreur, mais comme toutes les réactions, elle emporta trop loin les récriminations. La mort de Louis XVI et celle de l'infortunée Marie-Antoinette avaient attendri les cœurs. On profita de cette émotion pour signaler comme des brigands tous ceux qui avaient pris part à la révolution. Le langage que l'auteur de la *Mort de Marie Antoinette* met dans la bouche des révolutionnaires est aussi absurde que possible. Ils ne parlent que des crimes qu'ils vont commettre, et semblent se baigner avec plaisir dans le sang. On trouve à chaque page des vers comme ceux-ci :

> Commettons des forfaits ou nous sommes perdus.
> . . . .
> La liberté l'exige : immoler des victimes.
> Elle cesse au moment où nous cessons les crimes :
> . . . .

C'est le président du comité de salut public qui s'exprime

son fils veuille épouser une actrice arrive pour s'opposer au mariage; il voit mademoiselle Candeille; il est désarmé et les deux mariages se font le même jour.

ainsi. Danton, Robespierre, Barrère, tiennent les mêmes discours. Santerre s'écrie de son côté :

> Qu'il sera doux pour moi de conduire au supplice
> D'un tyran décollé la femme et la complice.

Le maire de Paris cherche à séduire Marie-Antoinette en a conduisant du Temple à la Conciergerie.

On peut se faire une idée de l'animosité des sentiments et de la platitude du style, par cette scène entre Robespierre et le geôlier de la Conciergerie :

ROBESPIERRE, LE GEOLIER.

ROBESPIERRE.

Vous devez préparer à l'infâme Antoinette,
Un cachot.

LE GEOLIER.

Tout est plein.

ROBESPIERRE.

Imposteur !... on projette...
Je vois ton embarras.

LE GEOLIER.

Il reste un souterrain,
Cloaque infect, humide... il serait inhumain...

ROBESPIERRE.

Il serait inhumain... Ce mot aristocrate
Ne fut jamais connu d'un homme démocrate ;
Un vrai républicain, dans son atrocité,
Ne commet des forfaits que par humanité.
Il fait couler le sang ; car trop d'hommes en France
Empêchent de donner au peuple l'abondance,
Que la moitié périsse... et le reste est heureux.
L'indigence est le sort d'un peuple trop nombreux.
Pour tous les Jacobins, les tourments d'Antoinette
Sont un soulagement au sein de la disette.
Montre-moi le cachot.

LE GEOLIER.

Il inspire l'horreur.

(Il l'ouvre et Robespierre se présente à la porte et recule.)

C'est un tombeau : voyez, supportez-vous l'odeur ?
Vivra-t-elle au milieu de vapeurs empestées ?

ROBESPIERRE.

Tu devais m'avertir... des femmes détestées
Ne peuvent demander un plus tranquille sort
Que d'habiter ces lieux en attendant la mort...
Antoinette, voilà ton palais...

LE GEOLIER.

Mais personne
Ne veut entrer.

ROBESPIERRE.

Pourquoi ?

LE GEOLIER *(à part)*.

La fange., je frissonne,
Je suis perdu.

ROBESPIERRE.

Que tout demeure au même état.
Chercher à l'embellir serait un attentat.

LE GEOLIER.

Comment placer un lit ?

ROBESPIERRE.

Une botte de paille
De tout temps a suffi pour coucher la canaille.
Va la chercher.

LE GEOLIER, *bas*.

Hélas !

Cette pièce n'a aucune valeur littéraire comme on a pu s'en apercevoir. Le style en est d'une platitude aussi révoltante que les sentiments. Elle fourmille de fautes grossières contre la langue et la prosodie ; elle n'est curieuse que comme un monument des passions politiques. *La mort de Louis XVI* a plus de mérite ; mais rien de plus grotesque qu'une tragédie de *Char-*

lotte Corday, dans laquelle Charlotte est représentée comme une *jeune veuve*, éprise d'un certain d'Aiglemont. On ne saurait se faire une idée de la niaiserie de ces ouvrages.

Rentrons dans un ordre plus raisonnable.

M[me] Molé, arrangea pour la scène, le fameux drame de Kotzebue, *Misanthropie et Repentir*, qui obtint, et qui obtient encore un si grand succès de larmes. Ce drame de Kotzebue a eu le privilége de faire pleurer le monde entier. Il n'en est guère meilleur pour cela, mais il repose sur une situation intéressante. Les femmes ont toujours vu avec plaisir l'histoire de cette Eulalie, dont le repentir vertueux touche le cœur de son mari. Rien n'est moins moral au fond que le drame de Kotzebue : on y trouve qu'une femme peut se laisser séduire et enlever par le premier venu, qu'elle peut abandonner son mari et ses enfants, accepter des diamants et des cachemires, et puis quand elle est délaissée par son séducteur, retrouver les bras de son époux tout ouverts pour la recevoir.

Mais au milieu de tous ces désordres et de tous ces contrastes, la République, on doit le dire avec orgueil, accorda une noble protection au Théâtre-Français. Lorsqu'elle luttait d'une main avec les rois coalisés et de l'autre déchirait ses propres entrailles, à cette époque de trouble et de terreur, on trouvait le temps de songer à l'organisation du théâtre. L'influence du Théâtre-Français était sentie par les administrateurs d'alors, et, quelques jours avant que sa tête ne roulât sous la hache fatale, Payan faisant appel aux auteurs, s'écriait avec enthousiasme : « Vous
» qui aimez les arts, qui dans le recueillement du cabinet mé-
» ditez tout ce qui peut être utile aux hommes, écrivains
» patriotes, déployez vos plans, calculez avec nous la force
» morale des spectacles. Il s'agit de combiner leur influence
» sociale avec les principes du gouvernement; il s'agit d'élever
» une école publique où le goût et la vertu soient également
» respectés. La commission interroge le génie, sollicite les
» talents, s'enrichit de leurs veilles et désigne à leurs travaux le

« but politique vers lequel ils doivent marcher. *Elle est comp-*
« *table aux lettres, à la nation, à elle-même,* du poète dont elle
« n'aura pas monté la lyre, de l'historien à qui elle n'aura pas
« donné un burin et des crayons, du génie enfin dont elle n'aura
« pas secondé et dirigé les élans. »

Voilà un langage digne d'une grande nation! Voilà le véritable code théâtral qui lui convient. Et les hommes qui pensaient et écrivaient ainsi avaient un pied sur les marches de l'échafaud.

La société de la Comédie-Française ne tarda pas à se constituer sur des bases solides. Un arrêté consulaire du 6 frimaire an XI la plaça *sous la surveillance et direction principale du préfet du palais.*

Un arrêté pris par lui le 28 nivôse an XI décida que « l'exploi-
« tation du Théâtre-Français continuerait d'être confiée à des
« sociétaires, et voulut qu'un acte d'association fût fait et signé
« de chacun d'eux. »

Il fut réalisé devant Me Hua et son collègue, notaires à Paris, le 27 germinal an XII (17 avril 1804). A part quelques modifications survenues en 1816 et 1834, cet acte continué jusqu'à nos jours a reçu les adhésions successives des comédiens qui ont été admis au Théâtre-Français et forme le contrat de ceux qui l'exploitent actuellement.

Le décret impérial du 1er novembre 1807 et celui du 15 octobre 1812 (daté de Moscou) l'ont successivement confirmé. Le dernier surtout, reproduisant toutes les parties de l'acte de société, y a ajouté les dispositions propres à réglementer tous les détails de la gestion (1).

Sous l'empire de ces actes, la société s'administra elle-même au moyen d'un comité de six membres choisis dans son sein; seulement leur choix et leur révocation demeura en dernier lieu

(1) Nous insérerons dans l'*appendice* du troisième volume de cette histoire, ce célèbre décret de Moscou.

attribués au gouvernement qui voulut rester investi de tous les pouvoirs nécessaires pour maintenir le théâtre dans des voies convenables, et sous le rapport littéraire et sous le rapport financier.

CHAPITRE DIX-HUITIÈME

LE THÉATRE PENDANT LA RÉVOLUTION

La tragédie et la comédie

MARIE JOSEPH CHÉNIER, FABRE D'ÉGLANTINE, LAYA, DEMOUSTIER, COLLIN D'HARLEVILLE, ANDRIEUX.

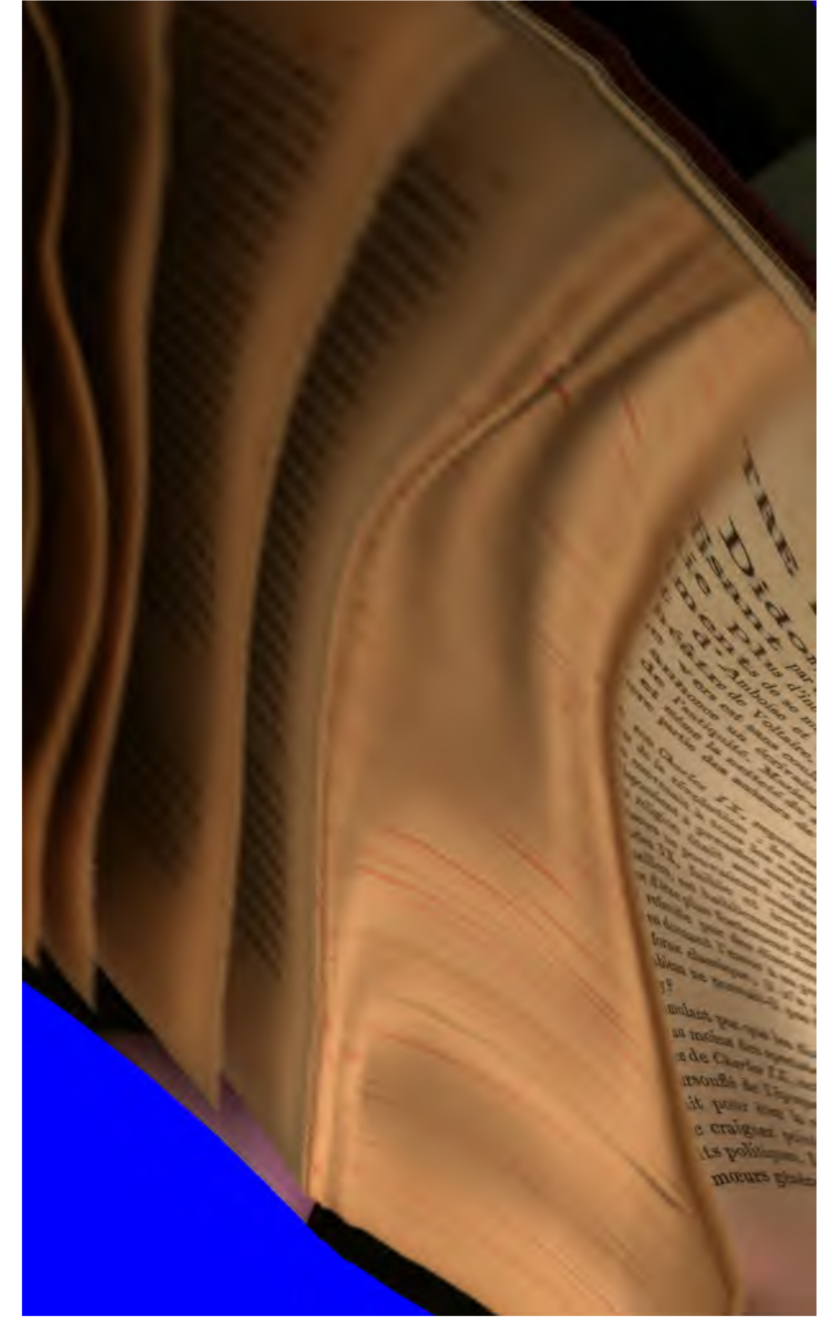
Marie-Joseph Chénier s'était fait connaître comme auteur dramatique, à l'âge de vingt et un ans, par une tragédie d'*Azémire*, représentée à Fontainebleau le 4 novembre 1786, et sur le Théâtre-Français le 6 du même mois. Cette tragédie, sifflée à Fontainebleau, ne se releva qu'à demi à Paris, où elle fut très peu jouée; on se moqua de sa simplicité : elle est uniquement fondée sur l'amour, et composée sous l'inspiration du Tasse; l'action se passe au temps de la première croisade. Azémire, reine d'Héraclée, et Turenne, chevalier français, prisonnier dans les murs d'Héraclée, n'ont pu se voir sans s'aimer. C'est une passion violente des deux côtés; cependant, les chrétiens proposent à la reine une échange de prisonniers; ils redemandent surtout Turenne, et d'Amboise vient le chercher de la même façon qu'Ubalde vient chercher Renaud chez Armide. Il n'y a pas d'autre enchantement ici qu'une tendresse vivement partagée. La séparation est douloureuse comme celle de Titus et de Bérénice, plus douloureuse même, car Azémire ne peut la supporter : elle se frappe d'un coup de poignard, et meurt plutôt que de vivre sans son amant.

Chénier crut que sa nouvelle Didon, sacrifiée à un devoir impérieux, offrirait un intérêt suffisant par elle-même; il jugea inutile de mettre dans sa tragédie plus d'incidents qu'il n'en fallait pour donner lieu aux sentiments de se manifester. Tout se borne à l'arrivée et au départ d'Amboise et cette nudité d'événements après les coups de théâtre de Voltaire, n'était pas faite pour passionner le public. Le vers est sans couleur, mais assez correct et assez ferme; il annonce un écrivain nourri comme son frère André, à l'école de l'antiquité. Marie-Joseph Chénier possédait le goût littéraire et même la netteté du style, à un plus haut degré que la majeure partie des auteurs de son temps.

La seconde pièce de Chénier fut son *Charles IX*, représenté comme nous l'avons dit à l'aurore de la révolution : le spectacle d'un roi égorgeant ses sujets convenait à tous les esprits lassés de la monarchie et qui se disposaient à prendre une terrible revanche. Le fanatisme de la religion était aussi vigoureusement attaqué, et les libres penseurs ne pouvaient manquer d'applaudir. Le caractère de Charles IX, faible et irrésolu, entraîné dans le crime par ses conseillers, est habilement tracé. Cette tragédie, à laquelle il manque d'être plus fortement écrite, est intéressante, quoique un peu refroidie par des discours qui remplacent l'action. Chénier tout en donnant l'essor à sa pensée, avait jeté sa tragédie dans la forme classique; il n'a pas su prendre assez de liberté. Quel tableau ne pouvait-il pas tirer du massacre de la Saint-Barthélemy?

L'auteur pourtant ne se dissimulant pas que les dissertations ont peu de prise sur une moitié au moins des spectateurs, adressait aux femmes, dans sa préface de *Charles IX*, cette allocution écrite dans le style un peu boursouflé de l'époque : « Femmes,
» sexe timide et sensible, fait pour être la consolation d'un
» sexe qui est votre appui, ne craignez point cette austère et
» tragique peinture des forfaits politiques. Le théâtre est d'une
» influence immense sur les mœurs générales. Il fut longtemps





« une école d'adulation, de fadeur, de libertinage ; il faut en
« faire une école de vertu et de liberté. Les hommes n'y rece-
« vront plus de ces molles impressions qui les dénaturent ; ils
« deviendront meilleurs et plus dignes de votre amour. Ils
« redeviendront des hommes. »

Cette apostrophe, échappée à la jeunesse de Chénier renferme de nobles idées ; mais le sexe que cette précaution oratoire invoquait n'en prendra pas moins toujours beaucoup plus d'intérêt à la jalousie d'Orosmane ou d'Othello.

Les forfaits politiques, et surtout les dissertations politiques, ne sont guère de l'essence du théâtre, quoi qu'en dise Chénier, Il faut célébrer les vertus publiques et privées, élever l'âme et faire battre le cœur, donner l'éveil à toutes les grandes pensées, cela est vrai, mais en évitant le précepte et la déclamation. Ce sont des actions et non des mots qui doivent mettre en relief les caractères et les sentiments. On a trop longtemps remplacé en France le jeu des physionomies et l'effet dramatique par la narration. Le beau vers, le vers proverbe, a nui énormément à nos tragédies. La sentence philosophique a tué le mouvement.

Palissot sous le titre de la *Critique de Charles IX* composa quelques scènes, où il défendit Chénier contre les attaques dont sa tragédie avait été l'objet. Cette petite pièce est moins curieuse que l'avertissement qui la précède, et qui est de la main de Palissot. Voici cet avertissement : « Molière dans la *Critique de l'école des femmes*, Regnard, dans celle du *Légataire*, ont fourni le modèle que l'auteur a suivi dans cette petite pièce ; et il n'était pas donné à tout le monde d'imiter aussi *heureusement* ces maîtres habiles. Cet ouvrage de circonstance décelait une *main très exercée* dans l'art de la comédie ; et véritablement, il était difficile de rendre *plus fidèlement et d'une manière plus piquante* toutes les scènes de ridicule auxquelles la tragédie de Charles IX donna lieu dans certaines sociétés. L'auteur voulut garder l'anonyme ; mais ceux à qui un *talent célèbre* ne saurait se cacher, et qui, dans la plus légère esquisse, ne savent pas

moins distinguer son empreinte que dans un ouvrage plus soigné, reconnurent aisément Palissot. C'était lui-même en effet, qui, pour venger son ami, voulut consacrer quelques moments à cette *ingénieuse bagatelle.* »

On voit avec quelle libéralité Palissot faisait les honneurs de sa personne. Il se donne de plus un rôle dans la petite pièce, il se représente sous le nom de Dorimon, homme de lettres *instruit*. Rien de plus insignifiant que cette prétendue défense, dont le trait le plus incisif est qu'un auteur connu (Lemierre) s'endort au second acte pour se réveiller au tocsin. Palis sot cherche à tirer parti de ce tocsin, comme Molière de *tarte à la crême*, mais Palissot n'avait pas reçu de la nature le *vis comica.*

Chénier donna bientôt après son *Henri VIII.* Il s'agissait encore de rendre odieux un roi en montrant les excès du pouvoir absolu. Tout le théâtre de cette époque repose sur cette donnée. Chénier n'était pas homme à se priver de ses ressources, pour lesquelles la sympathie du public était toute prête. D'ailleurs Chénier y allait de cœur et d'âme. Henri VIII lui parut donc de bonne prise. Ce Barbe-Bleue de la royauté, qui faisait couper la tête à ses femmes avec tant de facilité, offrait un type dans lequel Chénier n'était pas fâché d'incarner le principe monarchique. Il lui plut de mettre le roi aux prises avec Anne de Boulen, et de le faire accabler d'invectives par quelques honnêtes seigneurs de sa cour. Chénier, sans avoir précisément rencontré une tragédie, a trouvé des scènes fortes et d'un puissant effet. Lorsque Norris, dont Henri VIII croit que l'on a acheté la conscience, au lieu d'inculper la reine, vient la déclarer innocente et faire éclater son indignation contre le royal accusateur, le public est noblement touché; et dans la scène d'Anne de Boulen et de sa fille Élisabeth, lorsque la mère quitte son enfant pour se rendre à l'échafaud, les yeux les plus endurcis ont toujours peine à retenir des larmes, ce qui prouve, indépendamment d'*Athalie* et d'*Inez de Castro* que les enfants bien placés ne

nuisent jamais à une pièce. On a fait à propos d'Henri VIII une observation assez piquante. Ce roi, qui avait pris pour gardien de la fidélité conjugale l'échafaud, s'est vu constamment trompé dans ses nombreuses amours. C'est peut-être l'échafaud qui lui valut cela. Il y a tant d'attraits dans le péril.

La pensée de faire un drame sur les malheurs de la famille Calas était venue à Chénier, mais à bien d'autres aussi, comme on l'a vu dans le chapitre précédent; Chénier avait été devancé; sa pièce de *Jean Calas*, en cinq actes et en vers, n'obtint qu'une médiocre attention. Le poète, en réduisant ce sujet aux proportions classiques s'est privé de beaucoup d'effets. La condamnation de Calas, trop connue d'avance, forme le seul nœud de l'ouvrage, et la seule scène qui ait quelque intérêt dramatique est celle où madame Calas veut se donner la mort pour suivre son mari au tombeau. Un suicide! c'est déjà un suicide qui a été cause de l'accusation, et Jean Calas rappelle à sa femme qu'elle doit vivre pour venger sa mémoire, et pour veiller sur leurs autres enfants. Chénier dans ce drame a voulu peindre le fanatisme religieux, qui provoqua la condamnation de Jean Calas, car on sait que Jean Calas était protestant et que son fils allait se convertir au catholicisme, lorsqu'il se tua, ce qui fit que la population égarée de Toulouse soupçonna le père d'avoir assassiné le fils, et que les juges délibérèrent malheureusement sous cette impression. Le passage de la pièce qui fut le plus applaudi a trait à Voltaire; un digne magistrat, La Salle, tolérant et faisant contraste avec les autres juges, parle ainsi à madame Calas :

. . . Il est près des monts helvétiques
Un illustre vieillard, fléau des fanatiques,
Ami du genre humain; depuis cinquante hivers
Ses sublimes travaux ont instruit l'univers.
A ses contemporains prêchant la tolérance
Ses écrits sont toujours des bienfaits pour la France.
La gloire, ce durable et précieux trésor
La gloire, et la vertu plus précieuse encor

Couronnent à la fois le déclin de sa vie
Et de leur double éclat importunent l'envie.

MADAME CALAS.

Mais quels droits aurons-nous ?

LA SALLE.

La vertu, le malheur,
Tous les infortunés ont des droits sur son cœur,
Courez vous prosterner aux genoux de Voltaire
Vous serez accueillis sous son toit solitaire,
Il vous tendra les bras ; ses yeux dans cet écrit
Liront de vos revers un fidèle récit.

MADAME CALAS.

Il nous protégera contre la tyrannie !

LA SALLE.

De ce devoir sacré j'ai sommé son génie,
Sous de nombreux tyrans le monde est abattu ;
Mais un sage, un grand homme, ami de la vertu
Faisant aux préjugés une immortelle guerre
Fut créé pour instruire et consoler la terre.

La trégédie de *Caïus Gracchus* de Chénier est célèbre par l'hémistiche *des lois et non du sang* qui faillit faire accuser l'auteur de modérantisme. Cette tragédie est pleine de tirades appropriées aux circonstances. Elle avait besoin d'un tel secours, car son peu de mérite n'aurait pu la soutenir. Ce fut un tort de Chénier de transformer en forum le Théâtre-Français, mais l'ardeur révolutionnaire l'emportait. La tragédie était une arme dans ses mains. Il voulait la victoire complète d'abord, quitte à régler plus tard la part des vainqueurs. La haine que l'on portait au fanatisme religieux faisait rechercher au fond des cloîtres et des couvents toutes les souffrances ignorées. Chénier voulut aussi, lui, s'élever contre de tels abus, afin que leur retour fût impossible. Il fit son *Fénelon*. Une jeune fille, sur le point de prononcer ses vœux, pénètre dans un cachot où elle retrouve sa mère enfermée depuis quinze ans ; pleine de terreur elle s'échappe, et vient se jeter aux pieds de Fénelon, dont la bonté tolérante la sauve des horreurs du cloître. Ce moyen un peu

romanesque a été noblement traité par Chénier et il y avait quelque courage à peindre en 1793 un prêtre sous les traits de Fénelon. On prétend que cette aventure est arrivée à Fléchier. De singuliers reproches furent adressés à cette tragédie.

« Dans ce drame astucieux, écrivait-on, on a pris adroitement le seul moyen qui pouvait retarder quelque temps la destruction du fanatisme religieux. On y voyait un riche prélat, en rochet et en camail, ayant une cour dans son antichambre, des gardes à sa porte, et se laissant *monseigneuriser*. L'auteur s'efforçait de représenter ce prélat comme un modèle de toutes les vertus qui honorent l'humanité. Fénelon pouvait avoir ces vertus et en avait sans doute, mais Fénelon était un courtisan. » Ces reproches sont devenus un éloge pour Chénier. « J'ai cru, disait-il, et il avait raison, qu'en nos jours mêlés de sombres orages, lorsque les mauvais citoyens prêchent impunément le brigandage et l'assassinat, il était plus que temps de faire entendre au théâtre cette voix de l'humanité qui retentit toujours dans le cœur des hommes rassemblés. »

Il composa ensuite son *Timoléon,* mais on assure que Robespierre lui-même s'opposa à la représentation de cette pièce. Chénier, traité de contre-révolutionnaire à son tour, se vit obligé de garder le silence et d'attendre. Il n'attendit pas longtemps. Robespierre tomba; *Timoléon* fut joué. Timoléon se résout à faire assassiner son frère pour assurer la liberté de son pays. Comment Chénier ne recula-t-il pas devant un pareil sujet? Cette pièce servit de prétexte au reproche qu'on lui adressa d'avoir agi, vis-à-vis de son frère, *comme un autre Timoléon*. Il se lava de cette accusation, dans son épître *à la Calomnie,* par de beaux vers. Il eût mieux fait de brûler son *Timoléon*.

Ce ne fut que plus tard et sous l'empire que Marie-Joseph Chénier burina profondément les traits de Tibère; cette tragédie et celle de *Philippe II* n'ont été publiées qu'après la mort de l'auteur.

On doit encore à Chénier un *Cyrus*, qui n'eut qu'une représentation, une tragédie de *Brutus et Cassius*, imitée du *Jules César* de Shakspeare, et des imitations d'*Œdipe roi* et d'*Œdipe à Colonne*, ainsi qu'une imitation du drame de Lessing, *Nathan le Sage*.

Tibère, la pièce la plus nerveuse de style et la mieux arrêtée de Chénier, sinon la plus intéressante, n'en est pas moins empreinte du défaut d'uniformité. La description lui fait tort; on sympathise peu avec les douleurs de la veuve de Germanicus, malgré les quatre enfants qu'elle présente à ce sénat, parce qu'on n'a pas connu le héros qu'elle pleure; on n'est pas ému des remords de Pison, parce qu'on ne l'a pas vu commettre son crime. Il veut bien s'accuser d'avoir laissé périr Germanicus, mais il le fait sans qu'une nécessité bien pressante le pousse à le faire et à rougir devant son fils; il songe un peu tard à reconquérir l'honneur. Cependant, cette situation est belle et grande; le père souillé qui s'agenouille aux pieds de son fils resté pur, offre un spectacle saisissant à l'imagination; les rôles de la nature sont changés. La vieillesse flétrie s'humilie devant la candeur de la jeunesse. Le courtisan repentant est vaincu par le Romain fidèle, que son jeune âge a sauvé des piéges du tyran. Joignez à cela une puissante étude du caractère de Tibère, et vous aurez assurément une tragédie dans les règles, mais Tibère n'y sera représenté encore qu'à l'état de camée; on voudrait que le poète, au lieu de le montrer de profil, eût mis en lumière toute cette figure féroce et débauchée; Tibère sans Caprée n'est Tibère qu'à demi.

Quoi qu'il en soit, Chénier a buriné d'une main forte les traits de cet empereur dissimulé et cruel qui tuait parfois ses victimes pour le plaisir de faire un bon mot. Qu'on se rappelle en effet ce citoyen voyant passer un convoi sur la place publique; il s'approche du mort et lui dit : « Quand vous serez aux Champs-Élysées, souvenez-vous d'apprendre à Auguste que vous n'avez encore rien touché des legs qu'il nous a faits. » Tibère, qui ne

s'était pas pressé d'acquitter ces legs, fit périr le railleur, afin qu'il allât lui-même remplir sa commission. Tel était le monstre que Caligula devait faire regretter! Chénier a peint avec vigueur cette barbarie, ce mépris des hommes; ceux qui servent le mieux Tibère, ses esclaves les plus soumis, lui inspirent le plus de dédain et de dégoût. Écoutez-le :

O lâches descendants de Dèce, de Camille!
Enfants de Quintius! postérité d'Émile!
Esclaves accablés du nom de leurs aïeux,
Ils cherchent tous les jours leurs avis dans mes yeux,
Réservent aux proscrits leur vénale insolence;
Flattent dans leurs discours, flattent par leur silence,
Et craignant de penser, de parler et d'agir,
Me font rougir pour eux, sans même oser rougir.

Ces beautés de pensée et d'expression, ce dévouement du fils de Pison, la mort dont Cnéius se frappe en démasquant le tyran meurtrier de son père, le beau langage dont il se sert, la constante noblesse d'Agrippine, achèvent de ranger cette tragédie parmi les œuvres dont la littérature française a le droit de se féliciter.

Marie-Joseph Chénier appartenait bien à cette génération vigoureuse, du cerveau de laquelle sortit tout armée la liberté française, comme une autre Pallas; il prit donc une part active à la révolution; ses hymnes la célébrèrent; ses pièces en aidèrent le mouvement, mais Chénier ne participa point à ses fureurs. Doué d'une âme ardente, énergique, généreuse, imprégnée de la philosophie de Voltaire, ennemie du fanatisme et de la tyrannie, il était l'homme de son temps. Il avait le sentiment des droits du citoyen; il fut un des vaillants et hardis champions auxquels nous devons notre nouvel ordre social, mais toujours l'homme qui avait dit : *des lois et non du sang*.

Chénier, dans son *Tableau de la littérature*, a rendu justice à ses confrères avec une rare bienveillance, qui ne devrait jamais abandonner la critique. Nous citerons ses réflexions pleines de justesse : « Les tragédies les plus remarquables de ces vingt der-

« nières années se distinguent par une action simple, souvent « réduite aux seuls personnages qui lui sont nécessaires, dégagée de cette foule de confidents aussi fastidieux qu'inutiles, « de ces épisodes qui ne font que retarder la marche des « événements et distraire l'attention des spectateurs; de ces « fadeurs érotiques si anciennes sur notre théâtre, introduites, « par la tyrannie de l'usage, au milieu de quelques chefs-« d'œuvre, prodiguées par les prétendus élèves de Racine, « fréquentes dans les sombres tragédies de Crébillon, signalées « par Voltaire, et désormais bannies de la scène comme indignes « de la gravité du cothurne. Le caractère philosophique imprimé « par ce grand homme à la tragédie s'est également conservé « dans le choix de quelques sujets et dans la manière de les « traiter. » Ce fut certainement en effet un progrès.

Nous ne saurions toucher au nom de Marie-Joseph Chénier, sans consacrer quelques lignes à son frère André.

Les Muses ont le droit de pleurer à jamais André Chénier. C'est une des plus regrettables victimes de nos jours néfastes. Grec par sa mère, nourri du parfum le plus pur de la douce Ionie, comme une abeille du mont Hybla, André Chénier, par la grâce et la simplicité de ses vers, ramenait la poésie française à la nature, dont elle s'était éloignée. Il retrouvait les accens de Théocrite et de Moschus, quand la révolution vint le détourner de ses charmantes études. André embrassa les idées nouvelles; mais noble et généreux, il voulut concilier le passé et le présent: il se fit le défenseur du roi, avec le vertueux Malesherbes, tandis que Marie-Joseph, son frère cadet, plus fougueux, se laissait emporter au mouvement démocratique. De là naquit une division momentanée d'opinions qui a fourni la base de l'odieuse accusation dont nous avons parlé; on a prétendu que Marie-Joseph Chénier pouvait sauver son frère, on a évité de dire qu'il était proscrit lui-même et sans puissance, alors que son frère fut traîné en prison. André Chénier eût été sauvé par le silence, et Marie-Joseph le savait bien; mais son père

sollicita imprudemment sa liberté : André fut conduit au tribunal, condamné et exécuté quelques jours avant le 9 thermidor.

Il a été donné à H. de Latouche de rendre un grand service à la poésie : c'est lui qui a recueilli les feuillets sanglants qu'André Chénier a laissés en montant sur l'échafaud. Sans de Latouche, nous ne connaîtrions peut-être pas encore ce poète délicieux, dont les vers pleins de naïveté ont contribué à la révolution qui s'est opérée dans la poésie française.

Fabre d'Églantine (il avait pris le surnom d'Églantine parce qu'il avait remporté une Églantine aux jeux floraux) occupe avec Marie-Joseph Chénier le premier rang parmi les auteurs qui ont obtenu leurs plus beaux triomphes pendant la révolution dont il fut un des représentants et l'une des victimes. Nous raconterons sa mort plus tard, voyons-le d'abord débuter. Fabre a tracé lui-même une peinture agréable de ses années de jeunesse et d'illusions.

« J'avais 21 ans; j'étais comédien depuis 6 mois, plein de « talent s'il eut fallu m'en croire, très novice au théâtre en « tout sens, ainsi qu'il m'a paru depuis, et qu'on en jugeait « alors dans le public et dans les coulisses. Mon âme qui a « toujours été élevée et pure de volonté, me faisait envisager « mes alentours d'une manière peu conforme à la vérité, et « très propre à me garantir d'une dépravation de mœurs que « mes passions eussent infailliblement amenée, si fidèle aux « principes de mon cœur et d'une sage et noble éducation, je « n'eusse attiré sur moi la risée de mes camarades et la pitié « méprisable des autres... Quoique très inexpérimenté un « louable orgueil me sépara suffisamment de la contagion « pour ne me trouver aucun regret d'être si peu digne de « mon nouvel état, état charmant, toutefois, s'il faut que je « l'avoue, et qui m'a toujours plu... Mon humeur douce et « solitaire, une imagination riche et brillante, un goût déterminé pour un si bel art, un amour effréné pour l'étude des « arts et des sciences, qui s'accorde si bien avec le théâtre,

« toujours la mémoire pleine de poésie et de faits brillants et « antiques qui me retraçaient mes jeunes études, et avec tout « cela, le plus cher des biens, la douce et charmante liberté... « Que de choses, que d'avantages, que de biens pris et envi- « sagés sous cent modifications diverses m'ont toujours rendu « cher un état que l'on estime peu, j'en conviens, mais que « tout le monde voudrait prendre s'il était estimé.

« On pense bien que tout frais jeté dans une carrière aussi « orageuse, mes appointements répondaient à l'excellence de « mes talents; cent pistoles payables en douze termes... étaient « ma fortune annuelle. Tout me manquait souvent, mais ô « charmant prestige d'une âme jeune, désintéressée et riche des « jouissances de l'imagination! Je ne m'apercevais guère de la « pénurie de mes revenus : une pistole devant moi chassait des « millions de soucis et me laissait pendant deux ou trois jours « la plus fortunée des créatures... »

On a dû remarquer que Fabre tout en critiquant son inexpérience se donne volontiers des éloges et se fait une part assez belle à la façon de Palissot.

Venu de Carcassonne à Paris, avec le désir de conquérir un nom littéraire, et d'une humeur assez satirique, il donna d'abord à Paris, en 1787 au théâtre Italien, une comédie intitulée les *Gens de lettres* ou un *provincial à Paris*. Cette comédie dirigée particulièrement contre les journalistes ne réussit pas, et attira de vives répliques à l'auteur. Une certaine tragédie d'*Augusta*, que le Théâtre-Français crut devoir donner sur les entrefaites, et qui n'était pas bonne redoubla les attaques contre Fabre. Cette tragédie atrocement sifflée, n'eut que six représentations, Fabre n'était pas homme à se décourager, il donna au Théâtre-Français le 7 janvier 1789, le *Présomptueux* ou *l'heureux imaginaire*, dont le sort fut encore moins heureux : la pièce succomba dès le second acte. C'était le même sujet que celui des *Châteaux en Espagne;* on accusa Fabre d'avoir dérobé la donnée de Collin d'Harleville. Une discussion s'établit entre les deux

auteurs, et valut à Collin une inimitié très prononcée de la part de Fabre qui se défendit assez mal et parut avoir les torts de son côté. Son *Présomptueux* n'était qu'un homme à projets, et le véritable présomptueux, c'était Fabre qui ne doutait de rien.

Le *Convalescent de qualité*, pièce en deux actes et en vers que nous aurions pu classer dans le chapitre précédent parmi les pièces révolutionnaires, offre en quelque sorte, un nouvel Épiménide. Un médecin voyant un certain marquis très gravement malade, l'a soustrait au monde pendant deux ans; le marquis rentre à Paris, en 1791, plus que jamais entêté de ses préjugés et on lui apprend tout ce qui s'est passé,

Vous savez la Bastille; ils l'ont prise en deux heures

le marquis tombe des nues, et finit par entendre raison. Comme il est criblé de dettes, il se décide à marier sa fille au fils d'un riche fermier, qui est commandant de la garde nationale.

L'amour et l'intérêt représente une des mille et une contrefaçons du *Dépit amoureux*. Deux amants sont en querelle, et un frère intéressé veut les séparer et marier sa sœur à un vieillard avare. On éloigne l'avare avec cinq cents louis, et les deux amants se réconcilient : le ton de cette comédie, dans le goût des comédies de Marivaux, annonçait du talent chez Fabre mais sans faire présager *le Philinte de Molière*.

Il s'est passé cent vingt ans entre le *Misanthrope* de Molière et le *Philinte* de Fabre d'Églantine. Les personnes curieuses d'étudier les mœurs au théâtre peuvent choisir ces deux pièces comme deux monuments du plus grand intérêt. Nous nous garderons assurément de comparer la rude et imparfaite composition de Fabre au chef-d'œuvre d'élégance et de goût que Molière semble avoir laissé pour désespérer ses successeurs; mais nous essaierons de faire comprendre la transformation qui s'était opérée.

Tout en rendant justice à la magnifique nature d'Alceste,

nous avons fait remarquer qu'il n'est guidé que par des sentiments personnels, et que poussant à l'extrême sa qualité de misanthrope, il devient un être pour ainsi dire insociable. En effet, il a bien une haine vigoureuse contre les méchants, mais il ne fait rien en faveur des bons. Sa vertu n'agit pas pour l'avantage de l'humanité, sa colère ne s'exerce que sur des hypocrisies de salon, des condescendances de cour, des coquetteries et des vanités de femmes ; c'est l'honnête homme à l'époque où le duc de Larochefoucault a écrit ses *Maximes;* il y a un peu d'égoïsme dans cette misanthropie ; froissé par les misères qui se passent sous ses yeux, blessé dans ses affections, il ne veut pas rester dans le monde afin d'apprendre à vivre aux hommes de son temps, afin de trouver une femme moins coquette qui puisse le consoler de ses disgrâces amoureuses ; mais, furieux, il part

> Pour chercher sur la terre un endroit écarté
> Où d'être homme d'honneur on ait la liberté.

Croyez-vous, s'il se retire dans ses terres, qu'il abolira d'abord les corvées onéreuses dont ses paysans sont accablés, lui si riche et qui ne regrette pas les 20,000 francs par lesquels il achète un peu cher le droit de pester à son aise contre l'arrêt qui le condamne? Croyez-vous qu'il établira à l'instant une école primaire ; que, d'accord avec le bailli, il fondera une institution de rosières? Mon Dieu, non ; il commencera par chasser le cerf, par lire Montaigne ou Sénèque, et persévérera bien longtemps dans ses malédictions contre le genre humain. Il est grand seigneur avant tout ; le plus probe, le plus excellent des grands seigneurs ; mais il n'est frappé que des abus qui le touchent, et non point de ceux qui pèsent sur la foule ; il jouit même de beaucoup de priviléges injustes dont son âme si droite n'est aucunement choquée, habituée qu'elle est à ces abus ; et la pensée ne lui vient pas que son souffle pourrait abîmer un matin cette société de courtisans, de flatteurs, de juges corrompus, ce

monde brillant mais faux qui le gène et l'indigne à chaque pas.

Mais prenez Alceste cent vingt ans plus tard, ses nobles qualités se feront alors jour. Après avoir mené quelque temps la vie de son siècle, la vie de grand seigneur que nous avons dépeinte, il sentira s'adoucir cette *effroyable haine* qu'il avait vouée au genre humain, et à laquelle nous ne lui avons jamais fait l'injure de croire; l'esprit de Mirabeau s'emparera de lui; au lieu d'écrire à ses amis des lettres éloquentes sur la perversité des hommes, il tâchera d'être utile à ses semblables, en détournant les obstacles qui s'opposent au bien-être du plus grand nombre, et en démasquant, dans l'intérêt de la société, les traîtres, les lâches et les fripons qu'il trouvera sur sa route. Son honnête misanthropie l'aurait mené là à cinquante ans seulement de différence. Molière ne nous aurait pas inspiré tant de respect pour lui, si cet homme devait, en se retirant à jamais du monde, se montrer aussi égoïste que Philinte.

Il nous paraît donc bien démontré qu'on a accusé Fabre d'Églantine à tort d'avoir mal saisi les caractères du Philinte et de l'Alceste de Molière : il aurait été plus qu'absurde à lui de vouloir refaire un chef-d'œuvre; c'était déjà bien audacieux que de chercher à en continuer un, et d'essayer de marcher sur les traces du génie. La Harpe et Geoffroy, dont les arrêts injustes étaient sollicités par leur haine contre la philosophie du XVIIIe siècle et la révolution française, tout en reconnaissant une puissance d'esprit singulière chez Fabre, ont accablé son œuvre de mépris. Ces deux littérateurs ont pris à tâche de faire tomber le *Philinte de Molière* dans un discrédit qu'il ne mérite pas.

Cependant l'exposition de cette pièce est, il faut l'avouer, une des plus mauvaises du théâtre. Ce Philinte, qui ne sait quelle maison il habite depuis six jours, et qui le demande à sa femme afin que le public l'apprenne, se montre d'une niaiserie révoltante; son nom, changé en celui du comte de Valence, exprès pour faire le nœud de l'intrigue; cette signature ignorée de lui

qu'un fripon d'intendant a extorquée et a mise au bas d'un billet de 200,000 écus ; ce secret qui attend pour se révéler l'instant voulu par l'auteur, et qui, après avoir soutenu péniblement la curiosité des trois premiers actes, détruit totalement l'intérêt des deux derniers ; cette manière bizarre dont Alceste se fait rendre le billet faussement fabriqué contre Philinte, tout cela manque de vraisemblance et de réalité. On trouve plus d'un exemple de ces façons d'agir dans le répertoire du Théâtre-Français ; mais dans le monde les choses se passent autrement. Ce qui fait pardonner à cette pièce les fautes que nous lui reprochons, c'est l'effet que l'auteur en a tiré dans la scène du troisième acte, où l'optimiste Philinte, pris au piége d'un fripon, passe de son indifférence habituelle à une extrême fureur, et prouve admirablement qu'il n'est guidé que par son intérêt personnel.

Molière avait prévu cela en mettant dans la bouche d'Alceste ces vers :

Mais ce flegme, monsieur, qui raisonnez si bien,
Ce flegme pourra-t-il ne s'échauffer de rien ?
Et s'il faut par hasard qu'un ami vous trahisse,
Que pour avoir vos biens on dresse un artifice,
Ou qu'on tâche à semer de méchants bruits de vous,
Verrez-vous tout cela sans vous mettre en courroux ?

On ne peut nier une chose, c'est que jamais pièce de théâtre n'a mieux rempli son but que le *Philinte de Molière*. Fabre a voulu représenter l'égoïste, lui donner une forte leçon et le ramener, si cela est possible, à la bienfaisance et à la pitié pour tous. Je défie qu'on trouve des traits d'égoïsme mieux caractérisés, une leçon plus forte, et de plus nobles sentiments que ceux qu'Alceste laisse en adieu à son indigne ami. Il est malheureux que le style de cet ouvrage ne réponde pas toujours à la pensée, et que la verve âpre et vigoureuse de l'auteur soit gâtée quelquefois par la déclamation. Cependant on trouve des morceaux que ne désavoueraient pas nos meilleurs écrivains.

L'intrigue épistolaire est loin d'avoir le mérite du *Philinte de Molière.*

Un bon titre est une chose importante et heureuse, mais qui ne fait que rendre les esprits exigeants. *L'Intrigue épistolaire* nous semble un charmant titre de comédie; malheureusement, la pièce de Fabre d'Églantine ne répond pas à tout ce que le titre délicat promet. Il ne se peut rien trouver de plus trivial et de plus bas-comique, pas même chez Scarron. Fabre d'Églantine a cru pouvoir se jouer avec les imbroglios espagnols; mais il n'avait pas la main assez légère. Fier d'avoir donné, sans trop de déshonneur, une suite au *Misanthrope*, il s'avisa de vouloir refaire avec plus de gaîté l'*École des maris* et le *Barbier de Séville;* Arnolphe et Agnès ne lui paraissaient pas suffisants; Bartholo et Rosine n'avaient pas assez d'esprit pour lui : Fabre, dans le personnage de son procureur Clénard, créa un vieux sot, pire que le Cassandre des parades, et dans celui de sa Pauline, une fille plus effrontée que la Colombine. Le charme de la fantaisie se trouva de moins; l'auteur du *Philinte*, doué d'une verve âpre et incisive, se pliait mal au genre bouffon.

La pièce est fort mal écrite. Dans le *Philinte* au moins on pardonne l'incorrection du style et la défectuosité des rimes en faveur d'un plan énergiquement conçu et de sentiments élevés. Mais, dans l'*Intrigue épistolaire*, la niaiserie de l'action ajoute encore à la négligence et à la rudesse des vers. Nous préférons de beaucoup, pour la grâce de l'expression et pour la vérité du sentiment, une simple et naïve romance devenue populaire sans que la plupart de ceux qui la chantent se doutent du nom de l'auteur : *Il pleut, il pleut, bergère*, romance de Fabre lui-même. Alceste, qui prisait si fort sa vieille chanson du roi Henri, n'aurait pas manqué de rappeler cette romance à Fabre, si ce dernier l'avait consulté sur sa comédie de l'*Intrigue épistolaire.*

Comment Fabre, au lieu de s'amuser à attacher avec une épingle des billets doux aux pans de l'habit de M. Clénard, pour faire de ce tuteur trompé un mercure ridicule, ne s'est-il pas pris à

analyser ce besoin d'effusion qui tourmente deux cœurs épris l'un de l'autre, et qui les fait s'exposer aux plus grands périls pour les moindres choses, s'il est des choses de peu d'importance en amour. On a vu des amants se quitter pour s'écrire; il n'est pas rare surtout que dans les longs entretiens de l'amour on ait oublié justement ce qu'on était venu pour se dire; toutes ces nuances de sentiment que Marivaux aurait eu l'adresse de saisir ont été inaperçues de Fabre; il s'en est tenu à la banale intrigue de la pupille qui trompe son tuteur, mais d'une façon toute grossière! Combien tous les ressorts qu'il emploie sont loin de valoir la petite tache d'encre restée au doigt de la Rosine de Beaumarchais. Un homme d'un esprit plus délié aurait essayé encore sous un autre point de vue de montrer deux personnes qui, par correspondance, ont commencé une passion que quelques instants de conversation viennent à détruire; on pouvait faire une critique fine et vraie des illusions de l'esprit, des caprices de l'imagination. C'était un sujet à retourner sous des faces charmantes, un sujet empreint de toutes les séductions de la jeunesse et de l'amour! Fabre n'y a vu qu'une farce de tréteaux.

Nous ne parlerons pas des *Précepteurs*, où deux système d'éducation se trouvent en présence, et des autres pièces de Fabre, enlevé si fatalement aux lettres. La vie de Fabre, jetée au milieu des troubles de 93, s'y engloutit. Il eut l'honneur de commencer avec le spirituel Camille Desmoulins la réaction contre l'échafaud : ils luttèrent jusqu'à la mort contre Hébert et son ignoble journal, *le Père Duchesne*, qui ne respectait ni la langue ni les sentiments français.

Il nous revient à la mémoire une lettre douloureuse de Camille, dans laquelle il parle à sa femme d'un nouveau compagnon d'infortune qu'on a plongé dans la même prison que lui. « J'ai découvert, dit-il, une fente dans mon appartement, j'ai appliqué mon oreille, j'ai distingué des gémissements, j'ai hasardé quelques paroles. J'ai entendu la voix d'un malade qui souffrait. Il m'a demandé mon nom : je le lui ai fait connaître. —

« O mon Dieu! s'est-il écrié à ce nom, en retombant sur « son lit d'où il s'était levé; et j'ai reconnu distinctement la « voix de Fabre d'Églantine. — Oui, je suis Fabre, m'a-t-il « dit. »

Tout le caractère énergique de l'auteur de *Philinte* se révèle pour nous dans ces mots : *Oui, je suis Fabre.*

Laya, dont il a été question à propos de *l'Ami des lois*, appartenait à une famille originaire d'Espagne; il commença par des *héroïdes* et fit *les Dangers de l'opinion* et, en concurrence avec Chénier, une pièce sur *Jean Calas.* On doit encore à Laya *les Deux sœurs, Falkland* et *Une journée du jeune Néron;* il écrivait moins bien que Chénier et il n'avait pas la force de conception de Fabre, mais il eut une audace généreuse et il a laissé dans les fastes du Théâtre-Français un noble nom dignement continué par son fils, Léon Laya.

Chose étrange! ce fut en 1791 que Demoustier, l'auteur des *Lettres sur la mythologie* et du *Siége de Cythère*, fit jouer au Théâtre-Français *les Femmes*, véritable tissu de madrigaux. L'homme juste d'Horace reste impassible sur les ruines du monde. Demoustier, sur les débris d'une société pailletée et poudrée, conserve le ton léger et badin des petits-maîtres, le style à la Dorat; son jargon précieux soupire en plein théâtre, à côté du langage effréné des clubs, ce qui prouve que le théâtre est bien souvent en arrière des mœurs. Quel étrange spectacle devaient offrir toutes ces femmes réunies autour d'un jeune officier malade, et lui prodiguant à l'envi leurs soins, lorsque les victimes qui tombaient chaque jour sur la place publique excitaient à peine la sympathie!

Demoustier est le type de ce genre fade et prétentieux qui eut tant de succès dans les dernières années galantes du dix-huitième siècle, qui enfanta les Dorat, les Colardeau, les Cubières. Croirait-on que l'auteur des *Lettres à Émilie* descendait par son père de Racine, et par sa mère de Lafontaine? Il était bien dégénéré de ses aïeux. C'était du reste un homme extrêmement sociable,

un homme aimable enfin, et quand il donna son *Conciliateur*, on fit pour lui ces deux vers :

> Quand il peignit l'homme aimable,
> Il était devant son miroir.

Mais la manie des compliments, l'excès de la politesse, le tour anthologique, gâtaient les meilleures idées de Demoustier. On ne s'est jamais mis plus que lui l'esprit à l'envers pour rencontrer une épigramme amoureuse, un trait mignon à propos de tout. Il a déployé dans *les Femmes* cette fureur de *concetti*, comme on peut le penser, et cet ouvrage est vraiment un monument curieux de tout un genre littéraire, heureusement passé de mode.

La pièce des *Femmes* fut jouée en cinq actes, mais elle était tellement vide d'action et d'intérêt que Demoustier se vit obligé de la réduire en trois actes le lendemain de la représentation. Elle n'en est pas meilleure. On n'y trouve pas les moindres éléments de l'art de faire une pièce de théâtre. C'est une suite de scènes sans cohésion entre elles, sans raison d'être et la plupart du temps assez inconvenantes. Demoustier, dans sa préface, regrette fort une scène de directeur, faite dans le goût du *Vert-Vert* de Gresset, mais avec moins de finesse et d'esprit. Cette scène, en effet, vaut mieux que presque toutes celles qu'il a gardées. Deux scènes aussi, celles de caquets, lui *ont coûté quelques soupirs*. Pauvre père obligé d'étouffer ses enfants ! Demoustier adressait sa préface à une jeune femme *très aimable*, à laquelle il a cru devoir conter toutes ses douleurs.

Demoustier donne du reste aux femmes, dans son jargon, d'excellents conseils. Mme de Saint-Clair s'écrie :

> . . . . Est-il rien de plus vain
> Qu'une femme qui veut, en dépit du destin,
> Se déféminiser ! cet être hétéroclite,
> Du sexe qu'il usurpe et du sexe qu'il quitte,
> Négligeant le solide et saisissant le faux,
> Laisse les qualités et prend tous les défauts.
> Ces êtres-là ne sont d'aucun genre. Les femmes
> N'oseraient à leur ordre associer ces dames.

Des hommes le parti n'en est pas fort tenté :
Leur rôle est donc celui de la neutralité.

Le style pourrait être meilleur, mais le couplet est assez raisonnable.

Deux auteurs, d'un aimable esprit, traversèrent également cette période orageuse sans empreindre leurs ouvrages de la couleur de l'époque : ce furent Collin d'Harleville et Andrieux. Quelle différence du bon Collin à Fabre !

Collin d'Harleville eut une nature d'esprit bien opposée à celle de son jaloux rival. Il était modeste et craintif. Ses comédies ont de la grâce et de la bonhomie ; rien de vif ni de piquant en elles, mais elles plaisent. On dirait de ces femmes qui, sans être remarquables par leur beauté et sans posséder de grandes qualités d'esprit, charment et attachent par leur douceur. Elles n'ont pas de larmes dans les yeux, mais leur gracieux sourire est presque mélancolique. Collin d'Harleville est un fils de La Chaussée, un fils un peu plus gai que son père, voilà tout. A côté de la verve de Beaumarchais et de la vigueur de Fabre, la gaieté tempérée du bon Collin d'Harleville semble celle d'un homme attaqué d'une affection pulmonaire.

Collin d'Harleville possédait une imagination facile, un style naturel. Dans le voyage que nous faisons à travers les divers sentiers de la comédie, Collin d'Harleville nous offre, tout près de la grande route, un toit hospitalier, un gîte agréable, mais on ne saurait y demeurer longtemps.

L'Inconstant, *l'Optimiste*, *les Châteaux en Espagne*, pièces qui reposent toutes sur d'heureux et légers défauts, donnent la meilleure opinion des mœurs pacifiques de l'auteur. *M. de Crac* ajoute un portrait de plus à cette galerie de visionnaires. *Le Vieux célibataire*, le meilleur ouvrage de Collin, fut joué au milieu de la tourmente révolutionnaire. Cette dernière pièce, bien conduite et d'un style insinuant, fut parfaitement reçue. Les désagréments du célibat y sont dépeints avec vérité. Collin d'Harleville a rassemblé avec bonheur toutes les intrigues qui

entourent l'existence d'un vieux garçon. Molé et Mme Contat jouèrent d'original les rôles de Dubriage et de Mme Éverard; Fleury et La Rochelle contribuèrent à former un ensemble excellent, qu'il a été rarement donné à un auteur de rencontrer.

Andrieux, son compagnon et son ami, eut à peu près le même genre de talent; il badina avec plus de malice et de gaieté, mais il ne fut pas doué d'un charme aussi pénétrant. Il débuta par une comédie en vers de dix syllabes, dans le goût de celle de Voltaire, *Anaximandre;* cette comédie avait été inspirée par une romance de François de Neufchâteau, dont voici le refrain :

L'esprit et les talents font bien ;
Mais sans les grâces ce n'est rien.

Andrieux a commencé par sacrifier aux Grâces; il fut fidèle à ce culte toute sa vie.

Les Étourdis, charmante comédie, donnèrent des promesses qu'Andrieux ne réalisa pas. Les situations piquantes de cette comédie, firent regarder Andrieux comme un héritier de Regnard. Picard, qui fut l'ami d'Andrieux, a porté, sur *les Étourdis*, un jugement qui mérite d'être rapporté : « Ce fut mon « ami Andrieux, dit-il, qui le premier imagina de mettre en scène « deux jeunes amis; l'un, bien intéressant, bien amoureux; « l'autre, bien spirituel, fertile en expédients pour le compte de « son ami. Cela n'est-il pas plutôt dans les mœurs qu'un valet « ayant de l'esprit pour son maître? Le valet n'en a pas moins « un rôle, mais il est à sa place; il n'est que l'instrument de « l'intrigue, c'est un des deux amis qui a tout l'honneur de la « conception. Combien de fois n'a-t-on pas emprunté cette « heureuse idée à l'auteur des *Étourdis!* »

Le Souper d'Auteuil n'a guère d'autre mérite que de mettre en scène Molière et ses illustres amis. Les recueils d'anecdotes prétendent qu'après un souper où les cerveaux s'étaient échauffés par de fréquentes libations, on se mit à philosopher sur les misères de la vie. La société fut d'avis que le meilleur parti à

prendre serait de s'aller noyer sur l'heure ; tout le monde se leva de table ; on se proposa de courir vers la rivière ; mais Molière fit cette réflexion salutaire que, pour un acte de cette importance, il valait mieux attendre au lendemain. Andrieux a mêlé à cette intrigue une réconciliation de Molière et de Mlle Béjart. *Le Manteau* est un petit acte assez ingénieux ; il s'agit d'une leçon donnée à la jalousie d'un mari. Le style d'Andrieux est spirituel, mais sans force et sans couleur. Andrieux, dont notre génération, a pu apprécier les qualités personnelles, était un homme d'un esprit facile et léger. Il n'aborda qu'avec désavantage la tragédie ; *Junius Brutus* n'obtint qu'un succès d'estime, la pire espèce de succès.

Collin d'Harleville et Andrieux ont fait briller dans leurs œuvres les derniers reflets de la comédie du XVIIIe siècle.

CHAPITRE DIX-NEUVIÈME

LA TRAGÉDIE SOUS L'EMPIRE ET SOUS LA RESTAURATION.

NÉPOMUCÈNE LEMERCIER, ARNAULT, LEGOUVÉ, LUCE DE LANCIVAL, RAYNOUARD, BAOUR-LORMIAN, JOUY, VIENNET, BRIFFAULT, AIGNAN, DELRIEU, ARNAULT FILS, LIADIÈRES, ANCELOT, LEBRUN.

Nous rencontrons maintenant des hommes dont quelques-uns ont traversé la période révolutionnaire avec Chénier, et auxquels il a été donné de continuer leurs travaux jusqu'à nos jours.

Népomucène Lemercier s'offre d'abord; c'est l'auteur le plus original de cette nouvelle série.

Grimm ne montra pas plus de sagacité pour lui que pour Beaumarchais. Il le jugea fort mal à ses débuts; *Méléagre*, *le Lovelace*, *le Lévite d'Éphraïm*, sont de faibles compositions, il est vrai; mais, dès l'âge de vingt-cinq ans, Népomucène Lemercier avait fait représenter *Agamemnon*, cette belle imitation de l'antiquité. C'était un démenti de plus donné aux prophéties de Grimm.

Lemercier mit à profit Eschyle, Sénèque, Alfiéri, dans cette œuvre d'Agamemnon, l'une des meilleures que l'on doive au procédé classique, et la seule même qui, avec les tragédies de Voltaire et de Crébillon, ait le droit d'être citée comme étant

tout à fait hors de ligne. Egisthe s'y déclare par un beau vers empreint de la fatalité antique :

Il est temps qu'un forfait révèle qui je suis.

On remarque aussi le caractère de la prophétesse Cassandre.

Lemercier s'élança ensuite avec ardeur dans la route ouverte par Beaumarchais. Il fit *Pinto*, pièce singulière, pleine de verve et d'esprit, dans laquelle une grave conspiration est présentée sous un aspect comique. Les critiques du temps, qui n'étaient pas à la hauteur de cette conception, l'accablèrent de leurs dédains. Voici comment l'un d'eux s'exprimait : « Le citoyen « Lemercier a fait deux poèmes qui, loin d'accroître sa répu- « tation, l'ont presque totalement détruite. L'*Arlequinade de* « *Pinto* lui a donné le coup de grâce ; aujourd'hui il fait le « mort. » M. Lemercier était bien vivant. Il ne tarda pas à le prouver.

La Démence de Charles VI, *Christophe Colomb*, *Frédégonde et Brunehaut*, se font remarquer parmi ses productions dramatiques.

La tragédie de *Frédégonde et Brunehaut* résume les qualités et les défauts de Lemercier. Son penchant à la nouveauté lui a fait choisir cette époque de notre histoire et transporter sur la scène les vieilles basiliques, refuge sacré contre la colère des rois mérovingiens ; mais il ne s'en est pas moins renfermé dans toute la rigueur des règles, et l'on ne voit pas dans sa pièce ces terribles Francs *parés de la dépouille des ours*, *des veaux marins*, *des aurochs*, *des sangliers*, que Châteaubriand et Augustin Thierry ont fait revivre avec leurs *chariots attelé de grands bœufs*. Tout se passe, à l'exception de deux ou trois scènes, en longues conversations, en mortels récits, sous la lampe d'un vestibule de l'église Saint-Martin de Rouen. Ce n'est pas que les caractères de cette tragédie soient mal tracés : Frédégonde est emportée et violente, orgueilleuse comme une parvenue, sans scrupule et sans remords comme si elle était sortie d'un sang

royal. Brunehaut est astucieuse et cruelle; elle se fie à sa beauté pour séduire un prince faible; elle lutte d'énergie avec sa fougueuse ennemie. Mérovée a l'air triste et rêveur d'un jeune homme qui sacrifie son ambition à son amour et qui connaît toute l'étendue de son sacrifice. Chilpéric lui-même, quoique se rapprochant un peu trop du Cassandre par ses fureurs, qui ne sont suivies d'aucun résultat, offre l'image d'un vieillard soumis à la domination d'une jeune femme impétueuse et altière. Eh bien! malgré ces mérites, la lenteur des développements, et principalement le style obscur, abstrait, inexact, entortillé de Lemercier, rendent cette tragédie des plus pénibles à entendre et à voir. Les parties vigoureuses se trouvent elles-mêmes frappées pour ainsi dire de nullité.

Les Martys de Souli, qui n'ont pas été joués, renferment, comme tous les ouvrages de Lemercier, de grandes beautés à côté de défauts saillants.

Lemercier, doué d'un esprit vif et investigateur, s'étudiait à chercher des effets qui ne rappelassent pas ceux des maîtres célèbres, mais il y retombait malgré lui. Il prétendait toujours unir la familiarité de la comédie à la grandeur des événements, parce qu'il l'avait fait avec bonheur dans *Pinto*. Il cherchait le naturel; il le trouvait rarement. Sa *Panhypocrisiade*, espèce de comédie humaine, est une œuvre étrange, mais d'un mérite incontestable.

La vie de Lemercier ne fut qu'une longue protestation de la pensée contre la force brutale des événements ou le despotisme des hommes, d'un homme surtout, de celui qui étreignit d'une main de fer les libertés françaises pour les enchaîner aux pieds de la gloire et qu'il appelait spirituellement son ami le premier consul. L'existence modeste, indépendante, austère de Lemercier s'est trouvée en lutte avec la plus éclatante fortune que le monde ait jamais vue. Napoléon, qui voulait asseoir son autorité, redoutait les libres penseurs; aussi, durant son règne, attaqua-t-on par son ordre Voltaire, qu'il regardait comme un

ennemi et un ennemi qu'il ne pouvait vaincre. Il se vengea sur les disciples.

Ce fut le 19 mai 1791 que M. A. Arnault fit jouer, à vingt et un ans, au théâtre de la Nation, sa tragédie de *Marius à Minturnes*. Cette tragédie, en trois actes et sans femmes, comme *la Mort de César*, eut un grand succès. Le parterre demanda l'auteur, qui se vit doucement obligé de paraître dans une loge. Ce fut le premier pas de M. Arnault, *Lucrèce* fut le second ; mais l'auteur eut la malheureuse idée de rendre Lucrèce éprise de Sextus. *Les Vénitiens*, qu'il composa ensuite à Venise même, n'eurent de remarquable que le dénoûment, qui sortait du moule ordinaire. Le héros de la tragédie est étranglé derrière un rideau, par ordre des inquisiteurs ; ils font lever le rideau lorsque l'héroïne vient demander la grâce de son amant, ils lui montrent leur victime : il y a là un effet puissant. Ce qui aurait dû attirer des éloges à M. Arnault fut, au contraire, ce que les critiques du temps blâmèrent le plus. Le style de cette tragédie est fort défectueux. M. Arnault fut appelé à des honneurs sous l'empire ; puis il subit l'exil sous la restauration. Cette infortune lui a inspiré quelques jolis vers sur le néant des choses de la vie ; il s'est demandé :

Où va la feuille de rose,
Où va la feuille de laurier.

Germanicus, joué au commencement de cet exil, produisit au Théâtre-Français une agitation qui rappelle celle des temps révolutionnaires. Lorsque le nom de l'auteur proscrit fut prononcé, il y eut quelques sifflets ; les amis de l'auteur s'en prirent à des gardes royaux. Des duels suivirent cette représentation. Un jeune fils de M. Arnault insulta un journaliste, M. Martainville, qui, après avoir fait condamner son agresseur à quinze jours de prison, se battit avec lui et fut blessé au genou. *Germanicus* fut défendu. Cette tragédie fut reprise en 1817, lorsque les passions furent calmées. Elle fut jugée alors littérairement. L'auteur n'y gagna pas.

Legouvé a obtenu ses plus beaux succès en 1792 et 1794. *La Mort d'Abel*, *Épicharis et Néron* furent jouées pendant la révolution. *La Mort d'Abel*, tirée de Gessner, ne déplut pas à un parterre plus pastoral que les événements qui se passaient alors ne le feraient soupçonner, si l'on ne savait que l'influence allemande et suisse avait déterminé des goûts très champêtres dans la nation française.

La tragédie *Épicharis et Néron* a été admirablement indiquée dans une page de Mercier : « Cet imbécile de Péchantré, en faisant *la Mort de Néron* n'a pas seulement senti la catastrophe, dit-il. Je voudrais voir l'empereur seul, livré aux tableaux effrayants que ses crimes lui retraceraient, ne sachant ni vivre ni mourir. Sa douleur serait celle d'un impie, son repentir celui d'un lâche, son effroi celui d'une femmelette; il prendrait le fer d'une main tremblante, et, l'essayant vingt fois, il n'oserait s'en frapper; il pleurerait; il porterait de tous côtés des regards suppliants; il implorerait le bras du plus vil esclave; le sang coulerait enfin. Je voudrais le voir alors luttant contre la mort, tombant sur la terre, la grattant de ses mains, poussant des cris aigus en s'approchant du terme qui ramène tout à l'égalité... »

Tel est le tableau que Legouvé a mis à la scène dans son cinquième acte. Les terreurs qui assiégent Néron lorsqu'il comprend que sa chute est prochaine, et qu'il se voit forcé de se donner la mort, charmaient la multitude; elle se réjouissait de voir les angoisses du tyran.

La Mort d'Henri IV, du même auteur, venue dans un temps plus calme, fut traitée plus sévèrement. On reprocha à Legouvé d'avoir dénaturé le caractère du roi Henri, dont il a fait un trop monotone personnage. Il est plus ressemblant dans *la Partie de chasse* de Collé. La popularité de Legouvé est due au *Mérite des femmes*. Ce poème, qui ne brille pas par l'invention, est mieux écrit que ses tragédies. On y sent une âme honnête et douce,

peu faite pour les terreurs de la tragédie ; cependant le goût de Legouvé le portait vers le théâtre. Comme Voltaire, il aimait à réciter les vers tragiques, à se pénétrer d'un rôle, à le faire comprendre aux autres, et ce fut à lui que Mlle Duchesnois dut en partie son éducation dramatique.

La plupart des auteurs tragiques qui se sont fait connaître sous l'empire ont été l'objet de vives moqueries, en général plus spirituelles que justes. On ne leur a pas tenu compte de la difficulté de leur position. On n'a vu que les défauts du genre qu'ils ont continué, sans vouloir apprécier les beautés qu'ils ont pu rencontrer, dans un système étroit. La tragédie d'alors, destituée, par un pouvoir ombrageux, de l'esprit philosophique de Voltaire, de la verve républicaine de Chénier, revint naturellement au point où Crébillon l'avait laissée ; ce fut une imitation toute classique, où pouvait à peine se faire jour la personnalité de l'auteur. Il ne demeura qu'une forme sous laquelle on ne sentait guère palpiter la vie. Napoléon comprima la liberté littéraire comme la liberté politique, parce que toutes les libertés se tiennent. S'il admirait la pièce d'*Hector*, de Luce de Lancival, c'est qu'elle lui semblait une pièce de *quartier-général*. Le Cirque Olympique, avec son fracas de batailles, son odeur de poudre et ses chevaux qui piaffent, est le théâtre qui convenait le mieux aux intentions de Napoléon. Ce fut seulement sur le rocher de Sainte-Hélène qu'il eut le temps de rendre justice à la gloire de la pensée, et de regretter de n'avoir pas fait pour le théâtre tout ce qu'il aurait pu faire.

La poésie de l'empire a produit dans l'épigramme, dans l'élégie, au théâtre, quelques œuvres par lesquelles l'esprit français s'est continué brillamment. Mais, en général, la manie descriptive et la périphrase l'ont tuée. Elle a eu des versificateurs et non des poètes. Delille, Fontanes, Lebrun le Pindarique, malgré leur talent, étaient possédés d'une telle horreur du mot propre, qu'ils sont tombés à tout instant dans le plus profond ridicule.

Voulez-vous savoir comment le sucre s'appelait sous l'empire? Delille va vous le dire :

. . . . Le miel américain
Que du suc des roseaux exprima l'Africain.

Le miel américain est joli, le mot fut trouvé heureux, et Fontanes donnant une recette pour faire des confitures employa ces termes :

Que dis-je ! par Bacchus la cerise exprimée
S'est en liqueur de feu tout à coup transformée :
Cette pâte épaissie au souffle de Vulcain
Boit le miel du roseau que planta l'Africain.

Fontanes était pourtant grand maître de l'Université et ami de Châteaubriand.

Nous allons tâcher de démêler, à travers ces sortes de pastiches rétrogrades, l'esprit novateur qui s'infiltra et pénétra peu à peu, en dépit de la censure impériale, dans les ouvrages de cette époque. L'apparition de Shakspeare, évoqué par Ducis, la secousse politique qui venait d'engloutir un ancien ordre social, et renouveler les mœurs, les grands aspects de la nature, ouverts par Bernardin de Saint-Pierre et par M. de Châteaubriand, ces deux enchanteurs, les belles pages romantiques de madame de Stæl, agitèrent sourdement la génération. L'empire ne résista qu'à demi à cette indépendance croissante. Les écrivains même qui ont le plus manqué de hardiesse, à cette époque, méritent du moins notre éloge, pour avoir débarrassé le théâtre de quelques entraves ; nous devons le dire, car la mission que nous nous sommes imposée est de rendre hommage à toutes les qualités, sans dénigrement pour les défauts. Ne suffit-il pas de les faire remarquer? Quiconque a voué sa vie aux choses de l'art, lors même qu'il s'est trompé dans l'exécution, n'a-t-il pas droit au respect?

Quoique Luce de Lancival ait débuté, en 1793, par un *Mutius Scévola*, qu'il ait donné encore, sous la république,

Fernandez Périandre, il appartient à l'empire par sa réputation. Il la dut à son *Hector*. Nommé professeur de belles-lettres au Lycée impérial, il crut devoir payer sa dette à la patrie par cette tragédie d'*Hector*. L'empereur se déclara satisfait, et fit accepter sans peine à l'auteur une pension de 6000 fr., enjolivée de la croix de la Légion d'honneur. M. Villemain, l'un des élèves de Luce de Lancival, et son meilleur ouvrage, assure que cette pièce d'*Hector* « est vraiment homérique et puisée tout entière dans l'Iliade. » Homérique, oui, en ce qu'elle est puisée dans l'Iliade; mais voilà tout. Les pieux souvenirs de M. Villemain ont dicté son bienveillant arrêt; il eût été plus juste de dire qu'on reconnaît dans cette œuvre un esprit familiarisé avec les beautés d'Homère. Luce a traduit çà et là avec bonheur quelques morceaux de l'Iliade; sa versification est celle d'un professeur distingué : mais tout cela ne constitue pas une tragédie homérique.

Hector, dans cette pièce, dit, en parlant d'Achille :

Tous ceux qu'il a vaincus l'ont fait invulnérable.

C'est peut-être ce vers qui valut à Luce de Lancival sa pension de 6000 fr.

Luce de Lancival souffrait malaisément la critique; il composa, sous le titre de *Folliculus*, un poème satique des plus sanglants contre son principal détracteur. Si l'on s'en rapporte à Luce de Lancival, *Folliculus* était un écrivain vénal, dont il n'avait pas voulu acheter l'éloge. Ce poème est resté inédit, mais Luce de Lancival aimait à le lire dans les salons médisants (et il lisait fort bien); quelques fragments en ont été connus. Le poète trace, avec une plume trempée dans le fiel le plus amer qui soit jamais entré au cœur d'un auteur blessé, les portraits de monsieur Folliculus et de madame Follicula, sa digne épouse. Luce de Lancival prétend que les acteurs comme les auteurs ne cessaient de porter leurs dons sur l'autel de ces divinités redoutables, espèce d'Euménide, dont il s'agissait de se concilier la

faveur : il fallait les dons les plus brillants pour conjurer la sévérité de *Folliculus :*

Un vase de vermeil, une bague de prix,
Du vin surtout : voilà ses cadeaux favoris.
On assure (je crois que sur ce fait probable
Pour le vrai la chronique a pris le vraisemblable)
Qu'au jour où nos amis viennent du vieux Nestor
Nous souhaiter les ans et bien d'autres encor,
Au jour où les filleuls aiment tant leurs marraines,
Jour de munificence où, sous le nom d'étrennes,
Chacun de son voisin attend quelques tributs,
Et d'une honnête aumône accroît ses revenus ;
Il revend au rabais, ou plutôt à l'enchère,
Le superflu des vins et de la bonne chère
Dont l'accable le zèle ou l'effroi des acteurs,
Et que Follicula, pour qui les directeurs
De schalls et de chapeaux renouvellent l'emplette,
Se fait pendant deux mois marchande à la toilette.

Le dernier trait est vif et plaisant, mais par malheur pour Luce de Lancival Folliculus avait raison dans la plupart de ses remarques.

La condamnation des Templiers fut une des grandes injustices du commencement du XIVe siècle. Cet ordre n'eut d'autre tort que de s'égaler aux papes et aux rois, voilà l'unique motif de sa destruction. On prit pour prétexte un relâchement de mœurs et de religion, mais les Templiers, de ce côté, valaient encore mieux que leurs accusateurs. S'ils ne gardaient pas strictement le vœu de chasteté, leurs ennemis le gardaient-ils mieux ? Lorsqu'on lit leur procès, on est étonné des niaises calomnies avec lesquelles on a trouvé moyen de les assassiner. On les livra, contre toute loyauté, au tribunal de l'inquisition, et de tous temps les cours extraordinaires ont été des instruments de tyrannie ; entre un juge exceptionnel et le bourreau, il n'y a que la différence de la voix à la main.

Les statuts de l'ordre des Templiers reposaient sur la base des vertus chrétiennes et militaires, et saint Bernard, qui avait examiné de près la conduite de ces chevaliers, s'écrie, en parlant

d'eux : « Ils vivent sans avoir rien en propre, pas même leur « volonté ; ils sont pour l'ordinaire vêtus simplement et cou- « verts de poussière ; ils ont le visage brûlé des ardeurs du « soleil, le regard fixe et sévère. A l'approche du combat, ils « s'arment de foi au dedans et de fer au dehors ; leurs armes « sont leur unique parure ; ils s'en servent avec courage dans « les plus grands périls, sans craindre ni le nombre ni la force « des barbares. Toute leur confiance est dans le Dieu des « armées, et, en combattant pour sa cause, ils cherchent une « victoire complète ou une mort sainte et honorable. O l'heu- « reux genre de vie ! »

Tel fut l'*heureux* genre de vie qui suscita contre eux la colère de Philippe le Bel et de Clément V. La torture fit avouer aux Templiers les crimes imaginaires qu'on leur reprochait ; mais de nobles rétractations suivirent la plupart de ces douloureuses concessions, et rétablirent l'honneur de ces braves chevaliers. Ils moururent en gens de cœur, comme ils avaient vécu. C'est une des plus belles pages de la chevalerie. Lorsqu'on eut refusé aux condamnés jusqu'aux secours de l'église, sous prétexte de leur hérésie, ils composèrent un hymne religieux qui attestait leur innocence, et ils le chantèrent en montant les degrés du bûcher. Quand le chant cessa, la voix du dernier templier venait d'être étouffée par les flammes.

Raynouard a composé sur ce sujet une tragédie qui a eu beaucoup de succès (1) ; elle a le mérite de rendre justice au caractère des Templiers, et d'offrir un noble tableau de leur courage et de leur infortune. Une scène surtout est pleine d'intérêt dramatique, celle où le chevalier Laigneville, à qui la torture a arraché des aveux, se rétracte en présence du grand-maître. Quelques vers de la tragédie de M. Raynouard ont fait fortune, et l'on a cité celui-ci :

La torture interroge, et la douleur répond.

(1) L'auteur en avait emprunté le sujet au poète espagnol Montalban.

C'est, en effet, un des meilleurs de la pièce. Cette tragédie, où la fidélité historique est bien conservée, ressortit vigoureusement au milieu des pâles imitations qui l'avaient précédée, et dont nous ne croyons pas même devoir entretenir le lecteur. Elle est d'une date antérieure à la pièce d'*Hector*. Elle obtint un éclatant succès, que les *États de Blois*, du même auteur, ne virent pas se renouveler. Citons encore une tragédie de *Caton d'Utique;* mais n'oublions pas surtout un titre important de M. Raynouard à l'estime des érudits : nous voulons parler d'un ouvrage intitulé : *Choix de poésies originales de Troubadours*. Ce sont des recherches excellentes qui jettent une grande clarté sur une époque longtemps restée obscure.

Baour-Lormian, que Toulouse envoya à Paris, poète sonore et harmonieux, dont les ouvrages eurent du retentissement, donna deux tragédies, *Omasis, ou Joseph vendu par ses frères*, et *Mahomet II*. La tragédie de *Joseph* a des parties touchantes; mais le caractère de Joseph transformé en amoureux fit beaucoup de tort au succès. M[lle] Mars, dans *Omasis*, jouait le rôle de Benjamin. Son *Mahomet* est inférieur à la pièce de Lanoue sur le même sujet. Cettre tragédie n'a pas laissé de profondes traces. Les imitations du Tasse et d'Ossian, faites par Baour, renferment des vers très brillants. On sait que Baour-Lormian et Lebrun le Pindarique occupèrent quelque temps le public de leurs mordantes épigrammes.

M. de Jouy, après avoir noblement servi son pays et sur mer et sur terre, par les armes, et reçu d'honorables blessures, quitta l'épée pour prendre la plume; il avait alors trente ans. Il parcourut depuis cette époque une carrière littéraire marquée par de beaux succès. Tippo-Saeb, espèce de Mithridate indien, qui combattit les Anglais avec tout l'acharnement que le roi de Pont mit contre les Romains, parut à M. de Jouy un type nouveau. L'auteur s'était, dans ses voyages, familiarisé avec la nature de l'Inde; il essaya d'en transporter la poésie dans son ouvrage. On doit savoir gré à M. de Jouy de cette intention. Il

secouait ainsi l'autorité des vieilles règles, il ne courbait pas la tête sous le niveau. Il composa une tragédie de *Bélisaire;* mais la censure, dont le défaut, en général, n'est pas d'être aveugle, comme le héros de M. de Jouy, car elle voit souvent même des choses qui n'existent pas, s'opposa à la représentation de cette pièce. Elle craignit qu'on ne fît des allusions au sort de Bonaparte, aigle emprisonné et privé du soleil de la France. Talma ne put jouer le rôle de *Bélisaire*, qui avait été écrit pour lui, mais il vengea M. de Jouy de ces persécutions, en créant, avec une rare perfection, le rôle de *Sylla* dans la pièce de ce nom. L'idée de cette tragédie se trouvait indiquée par Montesquieu, dans le dialogue d'Eucrate et de Sylla. Sylla cherche à se justifier de ses crimes par des sophismes. Il prétend que Rome avilie doit passer par le despotisme avant de mériter qu'on lui rende la liberté : la tragédie de M. de Jouy, Talma et Montesquieu aidant, eut un grand nombre de représentations. On en attribua quelques-unes à la perruque de Talma ; c'était encore Napoléon qu'on voyait derrière le héros de M. de Jouy. *Julien dans les Gaules* visait également aux allusions bonapartistes, et cette préoccupation des circonstances du moment a nui aux ouvrages que M. de Jouy a fait représenter sur la scène française; mais l'auteur a subi l'impulsion philosophique de son temps : il a été novateur en beaucoup de points. Il est bien difficile de secouer néanmoins l'empire de l'habitude, de renoncer aux idées dans lesquelles on a été élevé. Le spirituel ermite de la Chaussée-d'Antin n'a pas toujours fermé sa porte aux préjugés.

M. Viennet qui vit encore et qui porte à merveille le poids de ses quatre-vingts ans, sortit comme M. de Jouy, du service militaire, pour entrer dans la république des lettres, dont il n'eut pas trop à se louer. Un poème sur Philippe-Auguste le fit entrer à l'Académie. M. Viennet, qui s'abritait fièrement sous le drapeau du passé, devint longtemps le point de mire d'une école contraire naturellement agressive. M. Viennet se jeta de plus dans le labyrinthe du monde politique; il souleva impru-

demment plus d'une ronce sous ses pas. Son habit de pair de France fut déchiré comme son habit d'académicien. M. Viennet est auteur de deux tragédies, *Clovis* et *Arbogaste*, jouées à un long intervalle, et de plusieurs autres tragédies reçues : il a vu réussir dernièrement une comédie en trois actes, intitulée *les Serments* et quelques petites comédies en vers. Des fables et des épîtres spirituelles ont popularisé son talent.

La satire offre un moyen presque sûr de passer à la postérité. Les satiriques ont cet avantage que, pour deux ou trois vers bien frappés, ils peuvent devenir immortels, tant la malice humaine recherche avec plaisir les traits adressés aux personnages ou aux mœurs d'un autre temps, pour se consoler sans doute de ce qui se passe sous ses yeux. M. Viennet a tracé le tableau de la satire chez tous les peuples. La France n'est pas moins riche que les autres nations; la France peut même être regardée comme le véritable pays de la satire; c'est là qu'elle se produit avec le plus de grâce et d'esprit. Laissant la fougueuse hyperbole à Perse et à Juvénal, elle sait mettre la plupart du temps dans la critique une mesure qui la rend encore plus piquante; elle ajoute à ses charmes naturels une toilette pleine de goût. Régnier l'a traînée, il est vrai, dans des lieux mal famés; mais Boileau la retira de ce bourbier. La satire a continué d'être en France une chose de bon ton; elle a rompu avec l'injure et la grossièreté; ceux qu'elle a atteints ont pu rire eux-mêmes des coups portés par elle. Elle est devenue une passe d'armes littéraire à armes courtoises. M. Viennet l'a maintenue sur ce pied.

Briffaut donna au Théâtre-Français un *Ninus II*, œuvre distinguée, le plus beau tire de l'auteur, qui était d'ailleurs un homme d'un goût sûr et d'un esprit fin. Aignan, Delrieu, Carion de Nisas, Liadières, Royou, Hippolyte Bis, d'Avrigny, Mély-Jeannin, d'Arlincourt, Firmin Didot, Léon Thiessé méritent d'être cités avec honneur. Draparnaud essaya de faire de la tragédie un moyen de propagande

pour les doctrines monarchiques. Ce fut un malencontreux défenseur.

Nous avons fait remarquer que Arnault, de Jouy, disciples de Voltaire, avaient reconnu eux-mêmes que la vieille tragédie, dénuée d'action, et soutenue par le seul effort du génie, demandait de la vie, du mouvement, des tableaux, des effets. Lucien Arnault, fils de A. Arnault, après avoir emprunté le nom de son père pour faire jouer une tragédie de *Pertinax*, donna au théâtre un *Régulus*. On voulut voir dans cette pièce beaucoup d'allusions à l'empereur exilé sur le rocher de Sainte-Hélène. Le style du fils est plus correct que celui du père. Lucien Arnault a refait, sous le nom de *Pierre de Portugal*, l'histoire d'Inès de Castro. Cette tragédie a plus de couleur que celle de Lamothe. Il a su se servir de quelques incidents historiques. Inès, couronnée, après sa mort, par son époux, et revêtue de tous les insignes de la royauté, offre un tableau touchant. Lucien Arnault, comme son père, n'a pas été étranger au mouvement dramatique qui s'opérait en France; tous deux ne se sont pas immobilisés dans les règles. *La Mort de Tibère*, du même auteur, est une œuvre de talent.

Une série nouvelle de poètes allait, par une transition naturelle, conduire les esprits à la révolution littéraire qui se préparait depuis longtemps, et du sein de laquelle devaient s'élever quelques hommes d'un génie original et puissant.

Ancelot sembla résolu tout d'abord à nous délivrer des Grecs et des Romains; il s'en prit à l'histoire de France. Dans *Louis IX* et *le Maire du palais*, il donna des preuves d'entente dramatique et d'indépendance d'esprit. *Fiesque* poussa encore plus loin les idées d'Ancelot. Schiller échauffa son imagination. Ancelot dès ses premiers voyages entrevoyait un système nouveau, qui ne serait ni celui des Allemands, ni celui des Anglais, mais qui n'exclurait pas les beautés de leur théâtre. *Olga*, *Élisabeth d'Angleterre*, et une tragédie pleine d'intérêt, *Maria Padilla*, lui marquèrent un rang supérieur parmi les auteurs

dramatiques. Un changement de dynastie ayant enlevé à Ancelot une place et une pension qu'il tenait de la restauration, il secoua alors les grelots du vaudeville; il remplit nos théâtres d'une foule de pièces pailletées et poudrées qui eurent une vogue constante. Ancelot explique lui-même cette époque de sa vie, avec beaucoup de verve, dans ses *Familières*, une de ses plus spirituelles productions : il s'y plaint d'avoir été forcé d'évoquer les fautes du temps passé, les vices parfumés de la régence. On aurait droit de reprocher à l'auteur d'y avoir pris trop de plaisir; mais il ne fut pas le seul.

Benjamin Constant avait essayé d'adapter aux formes de notre tragédie la trilogie de Schiller sur Wallstein ou Wallenstein, et cette imitation non représentée avait été accompagnée, par cet ingénieux et spirituel écrivain, de quelques réflexions sur le théâtre allemand, plus remarquables que son travail poétique. Benjamin Constant, comme madame de Stæl, n'avait pas reçu du ciel le don d'exprimer sa pensée en vers harmonieux, mais Benjamin Constant et madame de Stæl possédaient l'étendue de l'esprit, la finesse des aperçus, le sentiment du beau. La critique exaltée, enthousiaste, sensible aux beautés plus qu'aux défauts, la critique fécondée par l'imagination, échauffait leurs écrits. Leur intelligence était ouverte à toutes les bonnes choses, de quelque pays qu'elles vinssent, et leurs études, dirigées alors du côté de l'Allemagne, en faisant connaître les principaux ouvrages de ce pays, ont aidé au progrès des idées littéraires en France. Benjamin Constant termine sa préface de *Wallstein* par ces lignes d'une haute portée : « Le dédain, dit-il, pour les nations voisines, et surtout pour une nation dont on ignore la langue, et qui plus qu'aucune autre a dans ses productions poétiques de l'originalité, de la profondeur, me paraît un mauvais calcul; la tragédie française est, selon moi, plus parfaite que celle des autres peuples; mais il y a toujours quelque chose d'étroit dans l'obstination qui se refuse à comprendre l'esprit des nations étrangères. Sentir les beautés partout où elles se

trouvent n'est pas une délicatesse de moins, mais une faculté de plus. »

Combien Benjamin Constant a raison ! Cette faculté de plus a manqué la plupart du temps aux critiques français, qui, sans même se rendre compte des procédés de nos grands maîtres, ont voulu contraindre en quelque sorte leurs successeurs à une reproduction servile des œuvres du dix-septième siècle. Au lieu d'engager les auteurs modernes à agrandir leur horizon, à étudier les diverses formes de l'art avec respect, on a tâché d'élever comme un mur d'airain entre les littératures étrangères et la nôtre, comme s'il s'agissait de sauver l'honneur national. En littérature la conquête a été défendue par des aristarques dont ces emprunts gênaient l'ignorance ou les préjugés, l'antiquité exceptée, à cause des vieux souvenirs de collége, qui ne dérangent pas des habitudes toutes faites. Dès 1809, Benjamin Constant protestait, comme on le voit, contre cette absurde obstination.

L'influence allemande, qui n'avait valu à notre théâtre que des drames et des mélodrames, prit sous la restauration un essor plus élevé. Des auteurs de talent se préoccupèrent de Gœthe et de Schiller. M. Lebrun suivit cette voie ; il emprunta à Schiller le sujet de sa *Marie Stuart*.

Jamais sujet n'a présenté plus de chances d'intérêt à un auteur dramatique. Aussi Schiller en a-t-il tiré un de ses chefs-d'œuvre ; il y a de la grandeur et une noble poésie dans sa *Marie Stuart*. Sauf quelques teintes trop accusées dans la passion du jeune Mortimer, dont Chastelard a été sans doute le modèle, il y a peu de chose à reprendre à ce magnifique tableau. J'aime surtout à y considérer le vénérable Talbot, qui ressemble à ces vieillards homériques assis aux portes Scées et admirant la beauté d'Hélène. Schiller a su mettre dignement en présence les deux reines orgueilleuses, dont les sentiments, un instant comprimés, se révèlent avec une violence qui n'appartient qu'aux femmes. L'insulte est vive et profonde, et d'autant plus acérée qu'elle a lieu devant un homme dont les deux rivales se disputent le cœur.

Mais ce que Schiller a peint de la manière la plus charmante, c'est la mélancolie de Marie Stuart, avec ses élans d'espérance et de liberté. Lorsque la prison de Marie Stuart s'ouvre, et qu'on permet à la pauvre captive de s'élancer dans un vaste parc borné par la mer, sur laquelle voguent des nacelles de pêcheurs, elle s'écrie dans son enthousiasme, en ouvrant les bras comme pour embrasser la nature : « Là-bas, un pêcheur aborde avec sa « nacelle! ce frêle esquif suffirait pour me sauver; il me condui- « rait rapidement vers une ville amie. Il nourrit à peine son « indigent possesseur; si cet homme voulait m'emmener dans sa « barque libératrice, je le comblerais de richesses. Jamais sa « pêche n'aurait été si heureuse; il aurait trouvé la fortune dans « ses lacs. » Cela n'est-il pas touchant?

M. Lebrun a imité la *Marie Stuart* de Schiller, et il l'a fait en 1820, à une époque où l'école qu'on a appelée romantique n'avait pas encore élargi le cadre étroit de notre ancienne tragédie. M. Lebrun, tout en faisant preuve d'un esprit progressif, s'est renfermé dans des limites bien rigoureuses : il n'a peut-être pas fait passer à un aussi haut degré dans sa pièce le sentiment exalté qui domine celle de Schiller. Il a retenu ses facultés lyriques, qu'il a su déployer dans son poème sur les malheurs de la Grèce moderne. En un mot, il a été trop réservé, mais il devait l'être alors : plus d'audace ne lui aurait pas réussi.

Marie entre bien en scène : sa nourrice lui apprend qu'on vient de saisir ses lettres, ses bijoux, tous les débris de sa royale splendeur. Marie répond avec noblesse :

Anna, console-toi :
Ce qu'on veut me ravir ne tenait pas à moi;
A de vains ornements je renonce sans peine.
Je n'ai pas reçu d'eux ma qualité de reine,
Titre saint que le ciel seul peut accorder,
L'homme peut nous abattre, et non nous dégrader.

M. Lebrun avait trop le sentiment de la bienséance, pour tomber dans le même défaut que Schiller, à propos de Mortimer,

personnage qu'il a conservé, et dont la conspiration juvénile sert de prétexte à Élisabeth pour exercer ses vengeances jalouses. Schiller, en jetant des assassins sur les pas de la reine, a donné plus d'ampleur à son sujet. Quoi qu'il en soit, cette tragédie est attachante; elle s'est fixée au répertoire du Théâtre-Français.

Le Cid d'Andalousie témoigna du désir que M. Lebrun avait de naturaliser au Théâtre-Français une poésie plus pittoresque que celle à laquelle on était accoutumé; cet essai ne fut pas accueilli avec autant de faveur que *Marie Stuart*. *Le Cid d'Andalousie* était emprunté à la *Estrella de Sevilla* de Lope de Vega, que nous avons nous-même tranformée en opéra sous son titre de *l'Étoile de Séville*. M. Duvicquet trouvait alors les éléments d'un opéra plutôt que ceux d'une tragédie dans ce sujet. Tel a été aussi notre sentiment. Nous avons vu avec plaisir les journaux de notre époque rendre plus de justice à la pièce de M. Lebrun. On doit savoir gré à l'auteur du *Cid d'Andalousie* d'avoir marché un des premiers dans la route des innovations.

La *Estrella de Sevilla* est une des plus célèbres pièces de Lope de Vega. Lord Holland en a donné une analyse très détaillée dans sa vie de Lope de Vega, ouvrage publié à Londres en 1817, Lord Holland a naturellement insisté sur les principales scènes de la pièce espagnole, et les voici en quelques mots. Don Bustos, régidor de Séville, a pour sœur donna Estrelle, dont la beauté est renommée; il songe à la marier au Cid d'Andalousie. Sur ces entrefaites, arrive le roi don Sanche IV, jeune roi fort prompt à s'enflammer et fort entreprenant en amour. Il avait déjà vu Estrelle; il s'en est épris. Il fait gagner un valet de don Bustos et s'introduit dans la maison du régidor. Don Bustos, rentrant chez lui, entend une conversation suspecte entre une suivante de sa sœur et le roi. Il paraît; le roi se nomme pour se tirer de danger; mais don Bustos feint de ne pas le croire, en ayant l'air de prendre les intérêts du roi lui-même contre une injure pareille! Le roi se déshonorer à ce point! fi donc! Après

une cruelle leçon, il le laisse s'échapper, et met à mort la suivante coupable. Le roi humilié, appelle le Cid d'Andalousie ; il lui commande de tuer don Bustos. Le Cid hésite ; puis il cède enfin aux désirs du roi, qui lui promet sa protection dans le cas où on dirigerait des poursuites contre lui. Le Cid d'Andalousie se fait une querelle avec Bustos en refusant d'épouser sa sœur ; Bustos, offensé met l'épée à la main : Bustos est tué. Alors Estrelle vient demander au roi qu'on lui abandonne le coupable, d'après une ancienne loi qui livre le meurtrier aux parents de la victime. Elle a l'intention de le sauver ; mais le Cid ne veut pas fuir. Elle sort de la prison dans laquelle il est renfermé, décidée a mourir de chagrin ; il veut, lui, périr sur l'échafaud. Mais le roi ne peut laisser s'accomplir un pareil sacrifice. Il déclare que tout a été fait par ses ordres, et Estrelle, comme Chimène, pardonne à son héroïque amant.

Lord Holland a fait ressortir le mérite de cette œuvre réellement dramatique, et dans une note relative à la situation de Bustos rencontrant le roi chez sa sœur, il raconte de la manière suivante une anecdote sur Philippe IV : « Ce monarque, dit-il, et le comte don Olivarez, après avoir engagé au jeu le duc d'Albuquerque, quittèrent soudain la chambre : mais Albuquerque, soupçonnant certains desseins sur sa femme, feignit un violent malaise, et se relevant de son siége, courut à son palais. Là, il aperçut deux hommes enveloppés dans leurs manteaux, près de sa porte ; il se précipita aussitôt sur celui qui, par la taille, lui parut être le roi, et employant son bâton avec une impitoyable rigueur, il obligea le comte Olivarez à s'interposer entre eux pour épargner à son souverain un si terrible châtiment. Olivarez dit au duc que l'homme qu'il avait frappé était le roi. Albuquerque affecta une grande indignation qu'on osât ainsi soupçonner la royauté, en attestant que de telles séductions étaient incompatibles avec le caractère honorable et honoré du monarque, et, sous prétexte de venger son prince d'une si odieuse injure, il fit partager au ministre une pareille correction. »

Ce furent sans doute l'analyse de lord Holland et la note que nous venons de citer qui inspirèrent en 1823 à M. Lebrun l'idée de faire pour le Théâtre-Français avec ce sujet sa tragédie distinguée. Cet ouvrage eut l'appui de Talma et de M[lle] Mars. On accusa M. Lebrun d'avoir voulu refaire le *Cid*, comme s'il était plus défendu à M. Lebrun de prendre son sujet dans Lope de Vega, qu'à Corneille de tirer le sien de Guillen de Castro.

CHAPITRE VINGTIÈME

LA COMÉDIE SOUS L'EMPIRE ET SOUS LA RESTAURATION

ALEXANDRE DUVAL, EMMANUEL DUPATY, PICARD MAZÈRES, EMPIS, ÉTIENNE, ROGER, CREUSÉ DE LESSER, PLANARD, RIBOUTTÉ, D'ÉPAGNY, CASIMIR BONJOUR, DELAVILLE, SAMSON.

Le public des théâtres avait changé quelques années déjà avant la révolution. Ce n'était plus une cour élégante et polie, habituée aux formes de l'art, et qui entendait parfaitement la plaisanterie, riche, insouciante et voulant être égayée; c'était la bourgeoisie, que l'esprit de réforme agitait, et, au dessous, le peuple, qui commençait à s'émanciper; le peuple, qui juge avec le cœur et ne peut supporter le tableau du vice triomphant; le peuple, allant droit au fond des choses, trouvant mauvais que Turcaret, par exemple, engraissé de ses sueurs, n'obtienne pas d'autre châtiment que celui d'être dupé par sa maîtresse!

Les écrits philosophiques qui avaient rendu sérieux l'esprit de la nation vers la fin du dix-huitième siècle, la lutte incessante contre les abus de l'ancien ordre social; la refonte générale des mœurs, avaient donc pleinement modifié la nature des œuvres de théâtre, cette fidèle expression des usages et des habitudes de chaque époque. La comédie, dans ce bouleversement, en dépit de quelques aimables retardataires, avait presque changé sa

fameuse devise : *Castigat ridendo mores*, en celle-ci : *Castigat lugendo mores*. C'était au moyen d'une intrigue intéressante et en s'adressant plus au cœur qu'à l'esprit des assistants, que les auteurs produisaient le plus d'effet.

Alexandre Duval trouva l'art dramatique monté sur ce ton, et il le continua au même diapason ; mais en y mêlant parfois les notes d'une bonne et franche gaieté, qu'on ne retrouve, ni chez ses prédécesseurs, ni chez ses successeurs. Picard, son collaborateur, posséda seul avec lui cette verve comique. Alexandre Duval était né à Rennes, en 1767. Après avoir fait ses premières études au collége de cette ville, il se décida à suivre la carrière de la marine. Il servit, en qualité de volontaire d'honneur, sous M. de Grasse ; la paix étant survenue, il entra dans le corps du génie des ponts et chaussées. Mais Paris était le point de mire de son ambition. Il se fit nommer secrétaire de la députation des états. Les troubles de la Bretagne, en 1788, amenèrent le rappel des députés. Alexandre Duval se vit encore forcé de changer d'état, et revint à Paris étudier l'architecture. Il obtint une place dans les bâtiments des domaines du roi. La révolution ne l'y laissa pas longtemps. Alexandre Duval, presque las de lutter avec la destinée, attiré par un secret instinct vers le théâtre, entra à la Comédie-Française en 1791, croyant y trouver un peu de repos et de sécurité ; mais, dès que les armées coalisées s'avancèrent contre la république, le noble comédien se rappela qu'il était du pays de la Tour d'Auvergne. Il s'élança sur la frontière, à la défense du pays, et versa son sang dans les premières guerres de la révolution. Deux ans après, en 1793, il rentra comme acteur au théâtre ; et bientôt, l'état de sa santé ne lui permettant pas les fatigues de ce laborieux exercice, il changea encore de métier, et se consacra exclusivement à la profession d'auteur, qui lui promettait des succès et quelques loisirs.

Après avoir été, comme on l'a vu tout à l'heure, marin, militaire, ingénieur, architecte ; après avoir observé les diverses classes de la société, il entreprit de les peindre : mais, ne voulant

pas trop renoncer à sa joyeuse humeur, il essaya une alliance entre le comique et l'intérêt. Il y réussit souvent avec bonheur. Il mêla le rire et les larmes. Les comédies de ce genre ressemblent, si l'on veut nous permettre une vieille comparaison, à ces belles matinées d'avril où le ciel étincelle à la fois de gouttes de rosée et de rayons de soleil.

Dans la préface de ses œuvres complètes, Alexandre Duval s'exprime ainsi sur lui-même : « Je ne me suis jamais dit : Je « veux faire une comédie, un drame; mais je me laissais domi- « ner par la première pensée que faisait naître en moi le hasard « des entretiens, des rencontres et des voyages. » En travaillant de cette façon, on est sûr de ne pas sortir de la nature. Aussi le premier mérite d'Alexandre Duval est-il la vérité des sentiments. Une autre qualité se reconnaît dans les ouvrages de cet auteur : un parfum d'honneur, de probité, d'indépendance, s'en exhale; tous les bons sentiments y sont mis en relief; on y attaque sans réserve et sans trêve ce qui est vil et lâche. Aucun poète comique, aucun moraliste même, n'a stigmatisé plus profondément les vices et les ridicules des courtisans; aucun n'a traité avec plus de mépris les coureurs d'antichambres ministérielles, les solliciteurs de cordons, les traîneurs de sabre fanfarons, les chevaliers d'industrie, les lovelaces modernes, les héritiers avides. Le frontispice de son théâtre aurait droit de prendre pour muses la Famille et la Patrie, qui l'ont constamment inspiré. C'est une école en effet des vertus et des devoirs qu'enseignent ces deux divinités, dont l'une doit présider à la vie privée, l'autre à la vie publique. Ces nobles idées éparses dans les comédies d'Alexandre Duval, il ne cessa de les mettre en pratique toute sa vie, avec une loyauté digne de la Bretagne, cette terre privilégiée, qui s'honore de M. de Châteaubriand et de M. de La Mennais.

L'opinion que nous avons émise sur le genre adopté par Alexandre Duval se trouve en quelque sorte confirmée par lui; on peut lire, en tête du *Complot de famille*, ces lignes significa-

tives : « Je trouvais très piquant de lier, pour ainsi dire, les « comédies du genre de Marivaux à celles de nos jours, par une « comédie dans laquelle j'opposais la légèreté de nos jeunes sei- « gneurs aux manières simples et graves de la philosophie, qui « exerçait déjà son influence sur les hautes classes de la société. » C'est là le secret du théâtre d'Alexandre Duval. Voyons en effet la pensée de quelques-unes de ses pièces. Dans *le Tyran domestique* il y a une conversion. *La Fille d'honneur* est une leçon de morale; *Édouard en Écosse*, une leçon d'humanité; *la Jeunesse d'Henri V*, une instruction gouvernementale, pour ainsi dire *ad usum Delphini;* enfin, dans sa dernière pièce, *le Testament*, un défunt apprend à vivre à d'avides héritiers.

Alexandre Duval avait pris l'*intérêt* pour base de ses comédies. Mais possédant la vivacité des détails, il a su broder plaisamment ce canevas un peu sombre; car il était doué de l'instinct qui fait les véritables poètes comiques.

La première pièce qui ait marqué dans sa carrière est la jolie comédie des *Héritiers*, que l'on joue encore et que l'on jouera longtemps. Jusque-là, l'auteur avait travaillé en collaboration avec Picard; ils avaient tracé ensemble, entre autres légères esquisses, *la Vraie bravoure* et *les Suspects*, qui témoignent de leur double talent d'observation. L'idée des *Suspects* est très ingénieuse : à force d'entendre parler de suspects, d'innocents villageois s'imaginent que c'est une dignité; ils créent des suspects, comme si c'étaient des magistrats.

Le sujet des *Héritiers* avait été fourni à Duval par une phrase de Labruyère : « Ah! combien de testateurs, s'écrie le moraliste, « se repentiraient de leur économie pendant leur vie, s'ils pou- « vaient voir après leur mort la figure de leurs héritiers! » Il n'en fallut pas davantage à l'auteur pour inventer sa comédie. Qu'on dise encore que les moralistes ne servent à rien. Cette phrase de Labruyère poursuivit tellement Duval, que quarante ans plus tard elle se laissait entrevoir encore derrière *le Testament*.

La Jeunesse de Richelieu suivit bientôt *les Héritiers*. Ce drame intéressant mérite notre attention.

Ce héros de Voltaire, le duc de Richelieu, dont la vie est semée de conquêtes, de guerres et d'amours, résume presque un siècle entier. Voici en quels termes madame de Maintenon rendait compte au père de la brillante entrée du fils dans le monde : « Je suis ravie, mon cher duc, d'avoir à vous dire que M. de » Fronsac réussit très bien. Jamais jeune homme n'est entré plus » agréablement dans le monde ; il plaît au roi et à toute la cour ; » il fait bien tout ce qu'il fait ; il danse très bien, il est à cheval » à merveille ; il est poli ; il n'est point timide ; il n'est point » hardi ; il est respectueux ; il raille ; il est de très bonne con- » versation ; enfin rien ne lui manque et je ne lui ai pas encore » vu donner un blâme. Je sens en cette occasion ce que je suis » pour vous ; car mon plaisir est extrême de l'entendre louer, et » de pouvoir vous rendre de tels témoignages. Vous les croirez » sincères, monsieur, car vous savez que je ne suis pas flatteuse. » Madame la duchesse de Bourgogne a une grande attention » pour M. votre fils. Je l'envoyai prier hier de me venir voir, et » je fus éprise de tout ce que je vis. C'est véritablement un pro- » dige. Jouissez de ce bonheur, mon cher duc, et croyez que » personne ne vous en désire autant que moi. » Le duc de Richelieu ne se complut pas dans ce bonheur que lui peignait la jolie lettre de madame de Maintenon ; car, effrayé des désirs ambitieux de son fils, et craignant de le voir se perdre, il jugea à propos de l'enfermer à la Bastille. La lettre de madame de Maintenon est curieuse, en ce qu'elle montre tout ce qui constituait un cavalier parfait à la cour de Louis XIV : *il danse très bien, il est à cheval à merveille*. Richelieu devint en ce genre un homme accompli, tous les mémoires du temps l'attestent ; et, si on joint à ces brillantes qualités le courage militaire, ce mérite qu'on n'a jamais refusé à la noblesse française, il n'est pas étonnant que ses contemporains aient eu pour lui tant d'estime. Il est plus étonnant qu'on l'ait vu académicien, quoiqu'il n'ait jamais pu

réussir à mettre l'orthographe, avec laquelle il s'était brouillé dans son enfance.

Alexandre Duval a écrit son drame de *la Jeunesse de Richelieu* en 1796 : il ne faut pas oublier cette date. Aussi est-ce une vengeance contre toutes les misérables séductions exercées par les grands seigneurs de l'ancien régime sur les bourgeoises et les pauvres filles du peuple, plus que le portrait de Richelieu. Son héros se glisse sous l'habit d'un valet de chambre dans l'humble maison du tapissier Michelin, séduit la femme de cet honnête homme et s'amuse à la tuer à coups d'épingle. Il se joue de la réputation, de la tendresse de sa victime, à laquelle il oppose une rivale. Il ose reparaître ensuite chez elle, uniquement pour la voir expirer. Est-ce bien là l'arrière-petit-fils de don Juan ? Non, ce n'est pas là Richelieu. Mais ce défaut, que nous trouvons au drame d'Alexandre Duval, en le jugeant au point de vue de l'art, se trouve corrigé par l'intérêt ; et l'on sent que le tableau des désordres d'une classe privilégiée, à laquelle l'impunité assurait le succès de ses vices, a été composé par un homme de bien. Ne fallait-il pas finir avec les excès du passé, arracher à la dépravation le masque flatteur dont elle s'était couverte, et la montrer dans toute son horreur ? Alexandre Duval a réussi de ce côté. Monvel, le célèbre acteur et l'auteur des *Victimes cloîtrées*, a passé longtemps pour avoir coopéré à ce drame; mais Monvel, haut seigneur du théâtre, avait cru pouvoir imposer son nom au poète : il avait pris à la lettre la plaisanterie du comte Almaviva lorsqu'il siége sur son tribunal.

Alexandre Duval se tourna alors vers l'Opéra-Comique, et nous y rencontrons son *Prisonnier*, qui eut une si brillante réussite, et qu'Elleviou, compatriote de l'auteur, représentait avec tant de charme. Mais il ne négligea pas la comédie : l'opéra comique fut un délassement pour lui. *Maison à vendre* lui valut un nouveau succès. Un grain d'amertume se mêla aux éloges que savourait Duval : ses opéras comiques lui attirèrent le surnom d'*aimable* auteur, et il fut obligé de lutter avec des pièces

en cinq actes contre cette trop flatteuse épithète, bien faite pour le désespérer. Entre quelques jolis ouvrages mêlés de chant, il donna plusieurs comédies, parmi lesquelles on remarque *les Projets de mariage*, petit imbroglio resté au théâtre et toujours amusant. *Une aventure de Saint-Foix* ou *le Coup d'épée*, anecdote arrangée avec esprit, précéda *Édouard en Écosse*, drame historique en trois actes et en prose, l'un des meilleurs d'Alexandre Duval.

Il y a un grand et noble intérêt dans cet ouvrage. La cause du malheur s'y trouve généreusement plaidée. L'hospitalité sainte y déploie comme un arc-en-ciel sur l'orage des partis. L'humanité, en un mot, supérieure aux passions politiques, revendique ses droits trop souvent méconnus pendant les crises terribles des révolutions. Cette haute philosophie n'empêcha pas Duval d'être persécuté par le premier consul, qui préludait alors à ses impériales destinées. Bonaparte vit dans l'exil de Charles-Édouard celui des Bourbons. Le retour des émigrés et une sorte de réaction qui se faisait en leur faveur effrayaient Bonaparte, et une œuvre conçue dans une intention tout à fait littéraire parut un acte d'opposition à son pouvoir ombrageux. La pièce fut défendue. Comme dans ce temps-là on envoyait Em. Dupaty, son spirituel ami, sur les pontons de Brest pour s'être moqué de quelques travers de la société nouvelle dans un petit opéra comique, *l'Antichambre* (*Picaros et Diego*), Alexandre Duval crut devoir s'absenter, et fit un voyage en Russie. Il laissa passer la mauvaise humeur du premier consul, dont la main de fer devait étouffer bientôt les libertés publiques. Chose singulière! à la seconde représentation, Fouché fit défendre à l'auteur de laisser prononcer les belles expressions d'Édouard : *Je ne bois à la mort de personne*... Est-ce que Napoléon Bonaparte, qui devait y assister, voyait par avance se lever une ombre sanglante du fond des fossés de Vincennes?

Duval avait emporté son *Édouard* avec lui, et les deux proscrits obtinrent le plus bienveillant accueil à la cour de Saint-

Pétersbourg. Le despotisme, mitigé par la durée de son existence, se montra plus accommodant et plus humain que l'active ambition du premier consul. L'auteur revint en France comblé d'éloges et de présents. On voulut le faire rentrer en grâce auprès de Napoléon : il était alors question de l'expédition d'Angleterre ; et comme la nation acceptait assez froidement ce gigantesque projet, on chercha à réchauffer l'esprit public par le moyen du théâtre. M. Amaury Duval, chef du bureau des beaux-arts, savant et digne frère d'Alexandre et son conseiller ordinaire, lui proposa de traiter le sujet de *Guillaume le Conquérant*. Alexandre Duval s'y prêta d'assez mauvaise grâce. Il prit enfin dix de ses jours et dix de ses nuits pour faire sa pièce de circonstance ; mais le pauvre Breton est un maladroit flatteur. Son *Guillaume* eut le sort de son *Édouard*. Il fut défendu à la seconde représentation, parce qu'en se bornant à animer le belliqueux esprit des Français il ne contenait pas d'allusions directes au brillant avenir que se proposait le chef de l'État.

Nous mentionnerons *Shakspeare amoureux*, parce que Talma avait cru devoir prêter l'appui de son talent à cette jolie bagatelle. Elle prouve d'ailleurs toute l'estime qu'Alexandre Duval faisait, malgré ses penchants classiques, du grand poète dont le génie sera la gloire éternelle de l'Angleterre.

Le Tyran domestique, comédie en cinq actes et en vers, mit un terme aux persécutions souffertes par l'auteur. Celui-ci n'eut pas néanmoins à se louer du public à la première représentation, et les journalistes du temps, Geoffroy en tête, ne le ménagèrent pas. La pièce se maintint malgré toutes ces bourrasques. Ce n'est pas qu'elle soit irréprochable. N'y a-t-il pas lieu d'y reprendre un de ces moyens de convention qui ne satisfont jamais pleinement les amis d'une exacte vraisemblance, c'est à dire l'apparition d'un frère que la sœur ne reconnaît pas d'abord, et qui, sous un nom supposé, mène toute l'intrigue ? N'aurait-on pas droit de reprocher au *Tyran domestique* d'être moins tyran que maussade et bourru à l'excès ? L'auteur n'oublie-t-il pas quelquefois

que son héros doit se corriger au dénoûment? Est-il possible que les personnes qui l'entourent lui conservent une inaltérable affection? Il est une autre observation qu'on ne peut s'empêcher de faire sur presque toutes les comédies en vers d'Alexandre Duval : on ne trouve pas toujours assez sévère la versification de l'auteur du *Tyran domestique*. Mais ces défauts n'empêchent pas cette pièce de posséder un immense intérêt qui relève d'une haute morale. Pourquoi Duval songeait-il si peu au style; il l'avoue lui-même. Voici quel était son système là-dessus : « Tel » est mon aveuglement en cette partie de l'art qu'on appelle le » style, dit-il dans sa préface de *la Jeunesse de Henri V*, que je » la crois souvent une sorte d'erreur qui nuit plus dans les » poèmes destinés au théâtre que les incorrections et certaines » fautes de versification. » Nous ne partageons pas les opinions de Duval à ce sujet; et nous préférons ses pièces en prose, où son esprit, débarrassé d'entraves, se trouvait à l'aise et suivait son inspiration.

La Jeunesse d'Henri V, comédie en prose dont nous avons déjà parlé, brille par la vérité du dialogue et par le plaisant des situations. Il est curieux de voir l'héritier présomptif de la couronne d'Angleterre aux prises avec un digne aubergiste, qui le regarde comme un fripon, et obligé de laisser sa montre en gage pour sortir d'une position équivoque. La figure du brave Kopp est une des plus originales qu'ait tracé Alexandre Duval, et la jeune Betty sera toujours un modèle de grâce et d'ingénuité. Geoffroy, trop rarement juste à l'égard de Duval, appelait cette pièce l'*éternelle Jeunesse d'Henri V*. Et en effet, reçue avec d'unanimes applaudissements par le public, elle a toujours joui depuis de la même faveur. Cette comédie a été imitée d'une pièce attribuée à Mercier et intitulée *Charles II, roi d'Angleterre, en certain lieu*... Duval a emprunté la situation de la bourse volée; mais le drame de Mercier, qui offre le tableau d'une maison de prostitution, n'aurait jamais pu être supporté sur la scène française. La matrone s'y trouve au milieu de ses élèves, et le

langage est digne des personnages. Duval a su recouvrir ce fond obscène d'un vernis de bonnes mœurs. La pièce de Mercier porte encore cette rubrique : « Comédie très morale en cinq actes « très courts, dédiée aux jeunes princes et qui sera représentée, « dit-on, pour la récréation des états-généraux, par un disciple « de Pythagore (Venise, 179*). »

Duval fit encore réussir *la Manie des grandeurs*, comédie de mœurs, satire frappante d'un des plus grands défauts de la société moderne. Mais un de ses beaux titres à la gloire fut la réussite de *la Fille d'honneur*. Ce sujet est un des plus délicats qui aient jamais été maniés au théâtre. Que Richelieu séduise madame Michelin, c'est bien : Richelieu travaille pour ses propres intérêts. Mais montrer un homme qui entoure une jeune fille de séductions pour s'en faire payer le déshonneur, voilà ce qui répugne à la conscience et ce qu'on n'accepte qu'avec un sentiment de mépris et d'horreur. Duval eut l'art, en enveloppant la jeune Emma d'une robe d'innocence et de pudeur, de sauver ces difficultés. Il donna une preuve nouvelle de cette vérité : que rien n'est impossible au talent, et qu'il n'est point, comme le dit Boileau,

> . . . . de monstre odieux
> Qui par l'art embelli ne puisse plaire aux yeux.

Enfin, nous avons été témoin des derniers triomphes d'Alexandre Duval dans *le Testament*. L'auteur des *Héritiers* a ajouté un codicille en trois actes à cette comédie ; et quoique Molière dans *le Malade imaginaire*, Regnard dans *le Légataire universel*, Picard dans *les Collatéraux* eussent peint cet avide intérêt qui détruit l'esprit de famille et fait ouvrir les armoires du défunt quelquefois avant que sa tombe soit fermée ; quoique les scènes qui mettent une joie méprisable à côté de la mort, et montrent le cœur humain sous un jour odieux, nous fussent déjà familières, il a espéré être neuf encore après les autres comme après lui-même, et il a créé en effet une scène d'une grande

originalité qui est le fond même de sa pièce. Un certain testateur a ordonné qu'on n'ouvrît son testament que devant les parents assemblés ; et là, de la voix qu'il aurait prise lui-même, il mystifie après sa mort tous ceux dont il avait deviné le caractère et dont le vil cynisme méritait une sévère réprimande.

Telles sont les principales productions dramatiques d'Alexandre Duval. La plupart de ses autres pièces importantes lui furent enlevées par les diverses censures qui se succédèrent, et qui toutes, quoique partant d'opinions opposées, arrivèrent au même résultat en insultant presque toujours, suivant l'usage des censures, le gouvernement qu'elles prétendaient servir. Ce pouvoir ténébreux, inquisition véritable, entrava la carrière de Duval. Il fut privé souvent du bénéfice de ses travaux. Triste condition du poète comique, auquel on demande la fustigation des mœurs en coupant en secret la lanière de son fouet. On trouva toujours Duval fidèle à la devise de son pays : *Potiùs mori quàm fædari.*

Nous avons parlé tout à l'heure d'Emmanuel Dupaty, le constant ami d'Alexandre Duval ; *le portrait de Préville*, *l'Avis aux maris* signalèrent sa présence au Théâtre-Français. Un poème d'un ordre plus élevé, intitulé *les Délateurs*, satire vigoureuse, lui valut les honneurs de l'Académie ; on a longtemps attendu de lui une tragédie d'un grand style et d'un haut intérêt, dont quelques lectures particulières avaient fait apprécier les beautés. La mort est venue le frapper avant la représentation de cette œuvre.

Le théâtre de Picard n'est ni trop raisonneur ni trop sentimental, il est gai... Picard s'est livré à la peinture des ridicules de son temps ; il l'a fait avec beaucoup de verve comique. Il était doué d'un véritable esprit d'observation. Il s'est abstenu de reproduire le passé, et c'est un grand mérite. Nous ne lui reprocherons pas, ainsi que d'autres critiques, de n'avoir appelé au tribunal de sa muse satirique que des ridicules bourgeois ; n'était-il pas temps de démarquiser la comédie ? En peignant des travers subalternes, Picard a eu l'avantage d'offrir des tableaux originaux. *La Petite ville*, *les Marionnettes*, *les Voisins*, *M. Musard*

placent Picard parmi les auteurs comiques amusants, *la Petite ville* surtout, empruntée à une phrase de La Bruyère (1); il est plus voisin de Molière que ses prédécesseurs. Le style est le côté défectueux de Picard. Ses vers surtout sont d'une faiblesse désespérante; il en convient lui-même avec la même facilité qu'il s'accorde des louanges sur d'autres parties : « En général, j'aime « mieux ma prose que mes vers, » dit-il. Il a raison, sa prose a le mérite d'une conversation, sinon distinguée, du moins spirituelle. Les méprises, les quiproquos, voilà le fond ordinaire des comédies de Picard.

Picard a mis en tête de chacune de ses comédies des avertissements curieux par leur naïveté ! On ne fait pas vraiment son éloge avec plus de bonhomie. Voici par exemple ce qu'il dit de ses *Ricochets* : « Quand mes amis veulent choisir entre mes « petites pièces, ils balancent entre *les Voisins, M. Musard* et « *les Ricochets*. Moi, je suis pour *les Ricochets*. Qu'on me par- « donne cette franchise d'amour-propre, je ne trouve presque « rien à reprendre dans *les Ricochets*. L'idée de la pièce est « ingénieuse et vraie; et la pièce elle-même me paraît bien « exécutée. C'est un tableau en miniature de toute la société « envisagée sous un point de vue assez piquant. Les rôles du « jockey, de sa petite maîtresse, du colonel et de sa capricieuse « amante ont de la grâce, de l'ingénuité et quelquefois de la « passion. Ceux de M. Dorsay et de son valet de chambre ont du « comique et de la vérité ! » Nous ne pourrions rien dire de plus.

Picard a été le maître de M. Mazères ; Picard lui enseigna la voie de la vraie comédie, en l'acceptant pour collaborateur, avec cette bienveillance qui l'intéressait à la jeunesse. La première pièce que M. Mazères composa dans la société de Picard fut

(1) « J'approche d'une petite ville, et je suis déjà sur une hauteur d'où je la « découvre. Je me récrie et je dis : quel plaisir de vivre sous un si beau ciel « et dans un séjour si délicieux ! Je descends dans la ville, où je n'ai pas cou- « ché deux nuits que je ressemble à ceux qui l'habitent, j'en veux sortir. » La Bruyère. Chap. V.

l'*Enfant trouvé*, et bien qu'esquissée plutôt que solidement construite, cette pièce n'est pas une des moins heureuses de son répertoire : Une famille improvisée pour le mariage d'un jeune homme, qui a été abandonné en naissant par la sienne, et qui s'est élevé à une haute fortune par son intelligence et par son travail, un père et une mère d'emprunt, consentant, au prix d'un bon contrat de rente, à reconnaître un fils qu'ils n'ont pas mis au monde, n'est-ce pas une plaisante idée? Ne fournissait-elle pas des détails où l'intérêt devait se montrer avec des hypocrisies sentimentales? N'y trouve-t-on pas une situation réellement comique? Il ne fallait qu'une exécution un peu plus soignée pour fixer cette comédie au Théâtre-Français.

Une seconde pièce, composée avec Picard, *Héritage et mariage*, ne repose pas sur une donnée aussi gaie. Elle a moins d'effet. L'action en est presque pénible ; on a vraiment regret de voir les illusions d'un honnête vieillard contrariées par des coureurs d'héritage : cet égoïsme de la parenté nuit à l'intérêt qu'on prendrait à deux aimables jeunes gens... Quand la comédie touche à un vice de cœur au lieu de toucher à un ridicule de l'esprit, elle fait mal. La main de Picard vieillissait, et celle de M. Mazères était encore un peu jeune. Il n'était pas encore sûr de son pinceau.

Mais un de ses plus beaux triomphes s'approchait, triomphe qui n'appartiendrait qu'à lui-même. Le 26 novembre 1826 fut un jour propice dans la carrière de l'auteur. M. Mazères donna au Théâtre-Français *le Jeune mari*. La muse de la bonne comédie avait assisté à son travail. Elle était derrière lui. Là tout est juste, tout est vrai. Notre ancien théâtre, nous l'avons fait remarquer plusieurs fois, modelé sur la nature, a toujours voulu que la jeunesse s'alliât à la jeunesse, que l'amour répondît à l'amour ; il a été sans pitié pour la vieillesse sensuelle. Toutes les fois qu'un intérêt d'argent a formé une union, à la place de la convenance des âges et de la sympathie des cœurs, il a décoché ses flèches les plus acérées contre les délinquants. M. Mazères entra dans cette route en faisant voir combien une femme qui a

passé l'âge des amours a tort de s'attacher à un jeune homme dans la fleur de l'âge, et, réciproquement, à quel esclavage se soumet celui qui contracte par un calcul de fortune une union si disproportionnée. La comédie du *Jeune mari* est vive, spirituelle, bien conduite. Elle n'omet aucun détail conforme à son sujet, et ne tombe ni dans la déclamation ni dans l'exagération du sentiment, ces deux défauts de la comédie moderne.

C'était là une veine heureuse, et qui se continua dans les *Trois quartiers*, cette fois en collaboration avec Picard, mais la part de Picard me paraît dans cette comédie moins considérable que celle de M. Mazères. La plume qui a tracé le *Jeune mari* se retrouve dans les *Trois quartiers*. Le commerce, la finance, l'aristocratie, dont les prétentions égayaient les dernières années de la restauration, se reconnurent dans cette revue piquante, où l'auteur, en cherchant une alliance impossible, rencontrait d'habiles et ingénieux contrastes, et faisait rire aux dépens de tout le monde, même de Bolivar, le héros du moment.

Chacun de son côté, comédie que M. Mazères composa seul, avec moins de succès que le *Jeune mari*, n'offrit pas la même vivacité d'action ni de dialogue. L'auteur, dans cette réconciliation entre un mari et une femme, après quelques années de séparation, inclinait sans le savoir vers le drame.

Il ne tarda pas à suivre l'impulsion de son époque ; il se tourna vers le drame. *L'Espion, le Changement de ministère, la Mère et la fille, Une liaison*, pièces qui ne sont pas sans valeur littéraire, et dans lesquelles un collaborateur expérimenté, M. Empis, l'aida à graduer savamment l'intérêt dramatique, n'en sont pas moins des crimes de lèse-comédie. Quelque curiosité qu'elles aient pu éveiller dans leur temps, elles sont de celles dont les audaces sont bientôt dépassées par des audaces nouvelles, et qui ne laissent qu'un triste souvenir, comme *la Mère coupable*. Elles n'ont pour les distinguer du mélodrame qu'un style plus châtié et plus fin ; mais la brutalité de l'action est la même, et la leçon qu'elles offrent est si exceptionnelle que personne ne se croit

dans le cas de la recevoir. Elles agacent les nerfs pendant une soirée, mais le cœur ni l'esprit n'y trouvent leur compte, et quand on les a vues une fois on ne désire pas les revoir, tandis qu'on revoit toujours avec plaisir le *Barbier de Séville* et le *Mariage de Figaro*. Nous retrouverons M. Mazères parmi les collaborateurs de Scribe.

M. Empis, son collaborateur, maintint la comédie sur un ton un peu sérieux; il fut aussi un collaborateur de Picard, et composa avec lui *l'Agiotage*, *Lambert Symnel*, *le Généreux par vanité*. Il donna seul au théâtre *Lord Novart*, *Julie ou une réparation*, *l'Héritière ou un coup de partie*, comédies pleines de sentiments élevés; il a publié, sous le titre *Des femmes d'Henri VIII*, des scènes historiques dialoguées où se trouvent ingénieusement rapprochées les femmes qui eurent le malheur d'inspirer des passions au roi d'Angleterre.

Quelques auteurs suivirent les traces de Picard plus directement. M. Merville, dans ses *Deux Anglais*, rencontra un franc comique, capable de guérir le spleen le plus enraciné. MM. Waflard et Fulgence, dans *le Voyage à Dieppe* et *le Célibataire et l'homme marié*, continuèrent le genre de Picard.

On a vu, pour nous résumer, que vers la fin du dix-huitième siècle la comédie se plut à faire briller quelques larmes à côté de son joyeux sourire, comme par coquetterie, et que ne se bornant plus à peindre les ridicules, elle chercha l'intérêt dans les tendres passions du cœur. On a vu qu'elle se ressentit d'une société profondément troublée, où les questions les plus graves étaient à l'ordre du jour, et prit ouvertement une teinte moralisante, qu'elle avait déguisée en s'appliquant jusqu'alors à cacher le bon sens sous une fine raillerie. Les hommes, préoccupés des mœurs et des améliorations politiques, étaient devenus raisonneurs, et la comédie se crut obligée d'adopter une allure quelque peu sermonneuse. Le *Mariage de Figaro* a été la dernière expression saisissante de la comédie sans mélange, qui fronde les abus avec un imperturbable sarcasme; encore la scène de jalousie touche-

t-elle au drame de bien près, et sent-on que les effets sérieux l'emporteront bientôt sur les effets comiques. Colin d'Harleville, Fabre d'Églantine, Alexandre Duval, 'ont continué ce genre tempéré, et Picard lui-même, quoique doué d'une verve plus plaisante, a payé son tribut à la nouvelle Muse.

La grande comédie en vers compte aussi quelques succès; nous ne rappellerons que pour mémoire : *le Tartuffe de mœurs* de Chéron faible copie d'un excellent original, *l'École de médisance* de Sheridan. Mais *les Deux Gendres*, d'Étienne, qui ont fait tant de bruit et soulevé tant de querelles littéraires, méritent quelques détails.

Tous les grands critiques du temps, Hoffmann, Geoffroy descendirent dans la lice et rompirent une lance en faveur d'Étienne contre les méchantes langues qui l'accusaient d'avoir pillé sa comédie dans un manuscrit de la Bibliothèque impériale intitulé *Conaxa* ou *les Gendres dupés*, comédie en trois actes et en vers; manuscrit qui est sans date précise, mais qu'on fait remonter vers 1710. Étienne niait avoir eu connaissance du manuscrit, mais on lui en opposait une dizaine de vers, insignifiants, du reste, qui se trouvaient textuellement reproduits dans sa pièce. Il se trouvait, par une fâcheuse coïncidence, que Étienne avait eu en main une variante de ce manuscrit, dans lequel il avait pris son sujet et quelques vers sans importance. Tout Paris s'insurgea contre l'auteur des *Deux Gendres*, et l'accusa de plagiat. Un M. Lebrun Tossa, qui avait communiqué à Étienne le fameux manuscrit, se mêla de l'affaire, et ces débats amusèrent les désœuvrés de l'époque. Ce M. Lebrun-Tossa le prit sur un ton de fatuité très comique, et ne parla de son adversaire qu'en le traitant insolemment de *jeune homme* à plusieurs reprises. A quoi Hoffmann répondit très spirituellement pour Étienne : « *Jeune homme*, en effet, car il a été dupe; *jeune homme*, car il a cru à la bonne foi des hommes ! Qu'importe que Étienne ait pris le sujet de la comédie des *Deux Gendres* dans le manuscrit d'un jésuite de Rennes ou de Bordeaux, comme on a essayé de le prouver, ou bien qu'il ait

voulu refaire *les Fils ingrats* de Piron, exilés depuis longtemps du répertoire? Étienne a composé une comédie de mœurs intéressante, écrite avec esprit et goût. Il faut le féliciter sincèrement d'avoir tiré une comédie honnête et bien faite d'un manuscrit ignoré et toujours destiné à l'être, sans le succès de Étienne.

Il y a des plagiats qu'on ne peut souffrir; celui, par exemple, qui déroberait une scène à Corneille, à Racine, à Molière, à Shakspeare, à Schiller, à tous les grands génies que nous savons par cœur et dont la main a mis sur tout ce qu'elle a touché un cachet de perfection; celui-là, en se taillant un manteau dans un si beau drap, nous paraîtrait un roi de mascarades et nous le poursuivrions de nos sifflets : mais extraire dans son creuset un peu d'or d'une mauvaise monnaie, c'est un bienfait rendu à la société; et lorsque la pièce, en perdant son alliage, a triplé sa valeur, on s'inquiéte peu que l'effigie soit changée. Il est donc permis, dira-t-on, dans la littérature, de voler les pauvres; mais il faut épargner les riches. Cela est très vrai, les pauvres ne comptent pas, ils sont regardés comme non avenus. Il y a longtemps qu'on a dit qu'il fallait tuer les gens qu'on dépouillait; tout au rebours du vers de Crébillon, on n'hérite que des gens qu'on assassine, c'est la loi, loi faite aux dépens de quelques-uns, pour l'avantage du plus grand nombre, comme toutes les lois.

Citons encore *Brueys et Palaprat*, de Étienne, joli lever de rideau; *la jeune Femme colère*, esquisse spirituelle. Il est à regretter que l'auteur se soit éloigné du théâtre pour suivre la carrière politique. Étienne a fait de charmants opéras comiques et c'est peut-être ce qu'il a fait de mieux.

Roger, Creusé de Lesser, Planard, Ribouté, d'Épagny, Casimir Bonjour, auteur de *l'Homme à bonnes fortunes* et des *Deux Cousines*, pièces estimables, Delaville, soutinrent aussi avec honneur la comédie en vers. *Luxe et indigence* de d'Épagny se fit surtout remarquer. *Dominique le possédé*, du même auteur, en collaboration avec M. Dupin, eut un succès de gaîté. *L'avocat* fit une réputation à Roger.

Samson un des bons acteurs de ce théâtre, consacra les loisirs que lui laissait la pratique de son art à la composition de pièces en vers. Il est naturel que les comédiens dont l'éducation a été distinguée, essaient, après avoir fait valoir les œuvres des autres, et appris tous les secrets du métier, de tirer eux-mêmes parti de leur expérience, et de faire mouvoir aussi leurs créations devant les hommes assemblés. Mais ce ne doit pas être assurément sans quelque courage qu'on en vient à se rendre l'interprète de sa propre pensée, à maîtriser une double émotion, à affronter à la fois tous les périls de la scène, comme acteur et comme auteur.

Samson a écrit de piquantes comédies. Dans *la Belle-Mère et le Gendre :* il peint avec esprit les désagréments qui accompagnent quelquefois l'entrée d'une belle-mère dans la maison d'un gendre, c'est à dire toutes sortes de petites querelles intérieures, de coups d'épingle dont la continuité rend la vie domestique insupportable, alors même que ces désagréments n'ont pour cause qu'un excès de tendresse. Il y a beaucoup de moments, en effet, où l'on est tenté de dire à certaines gens, comme Orgon à Dorine : « Je ne veux pas qu'on m'aime ! » Samson a saisi avec une grande vérité ces tracasseries de ménage, ces humeurs soupçonneuses des esprits grondeurs et jaloux de leur autorité.

Dans *le Veuvage* il s'en est pris au désir que les mères et les pères ont de marier leurs filles, les veuves de convoler en secondes noces, et les veufs au contraire de recommencer la vie de garçon sans reprendre de nouvelles chaînes. Dans le choix de ses sujets, il y a peut-être un comique qui ne satisfait pas pleinement le cœur. Une fille, obligée de chasser sa mère de chez elle, un mari, qui se réjouit de la mort de sa femme, voilà le sujet de ses deux pièces ! Il est vrai que des détails spirituels, ingénieux, recouvrent d'une élégante broderie ces sombres idées ; mais toujours est-il que, malgré la liberté accordée à la comédie, une impression pénible peut en résulter.

Les comédies de Samson brillent par l'esprit de détails, par

le jeu des caractères, plus que par la vivacité de l'action; un dialogue vif, des couplets à effet, de fines observations de mœurs, des vers bien tournés, leur ont valu beaucoup de succès. Il a mis en scène d'une façon très plaisante *la famille Poisson*, ses aïeux au Théâtre-Français. Car il y a eu, comme nous l'avons expliqué en son lieu, la dynastie des Poisson au Théâtre-Français. Samson a donné des physionomies très comiques aux trois Crispins en prenant pour sujet de sa comédie la résistance de Raymond et de Paul, tombés dans la dévotion, aux débuts d'Arnould. Celui-ci apprend le répertoire de son grand père, il lui récite le rôle du baron de la Crasse, et finit par obtenir son appui, le vieux Raymond se réveille en entendant son petit-fils débiter son chef-d'œuvre. Arnould obtient un ordre de début. Il réussit il revient triomphant et ses ancêtres lui reconnaissent la vocation des Crispins.

La Dot de ma Fille, est d'un intérêt doux et sympathique. Collé, dans *Dupuis et Desronais*, avait fait voir un père qui ne peut se décider à marier sa fille, et qui regarde son gendre futur comme un homme dont la tendresse va lui voler celle de son enfant; le père de la comédie de Samson n'a pas un égoïsme si jaloux; loin de là; c'est un érudit qui a mis toutes les joies de sa vie dans sa bibliothèque, et qui se voit un jour obligé de vendre ses livres pour constituer une dot à sa fille! Quelle douleur! le pauvre érudit placé entre sa bibliothèque et sa fille, ne sait que devenir, et son touchant désespoir tire les larmes des yeux. Les vers de cette petite pièce sont faciles et bien faits. Samson a donné en dot à sa propre fille, son talent fin et spirituel. Madame Caroline Berton, femme d'un comédien distingué, s'est fait connaître avantageusement au théâtre et de plus elle a composé de très jolis romans. Samson n'appartient à la Restauration que par *la Belle-Mère et le Gendre*, mais dans les pièces qu'il a données plus tard, il a conservé l'allure toute classique de la comédie de cette époque.

CHAPITRE VINGT ET UN

EUGÈNE SCRIBE

Eugène Scribe qui débuta sous l'empire et atteignit son apogée sous le gouvernement de juillet, naquit le 24 décembre 1791, à Paris, dans la rue Saint-Denis, non loin du marché des Innocents. La maison où il a vu le jour existe encore; ses parents tenaient un magasin de nouveautés à l'enseigne du *Chat noir*. Molière naquit dans la boutique d'un tapissier. Le génie et le talent doivent rarement leur illustration à leur origine. Dieu donne le berceau, l'homme fait sa tombe.

Le père de Scribe étant mort, lorsque son fils était encore en bas âge, sa veuve vendit le fonds de commerce qu'elle possédait pour aller se loger dans les environs de l'église de Saint-Roch; là elle s'occupa avec soin de l'éducation de son enfant. Une modeste fortune qu'on évaluait à quatre ou cinq mille francs de rentes, lui permit de le faire entrer dès qu'il put commencer des études sérieuses, à l'excellente institution de Sainte-Barbe, dont les pensionnaires suivaient alors les classes du lycée Napoléon. Le jeune écolier s'y trouva en même temps que Germain et Casimir de Lavigne, avec lesquels il se lia intimement, et qui ne tardèrent pas à manifester comme lui des dispositions littéraires. Ses succès de collége furent des plus éclatants; on

reconnut chez lui de bonne heure une étonnante facilité d'esprit, une puissance d'assimilation, un désir de bonne renommée, qui devaient produire d'heureux résultats. Aussi remporta-t-il des prix dans les concours généraux. Cet homme qu'on a accusé un peu vivement de ne pas savoir la langue française parce qu'il faisait parler à ses personnages le langage familier des salons, avait reçu la plus brillante éducation. A la sortie du collége, il passa à l'école de droit, mais sa vocation n'était pas tournée du côté de la jurisprudence. Le théâtre l'avait déjà séduit. Il suivait plus assiduement que les cours de droit, les cours que professaient les docteurs du Vaudeville, Barré, Radet, Théaulon, Dartois, et les docteurs des Variétés, Séwrin, Désaugiers, Merle, Francis.

La mort de sa mère lui donna pour tuteur, le célèbre avocat Bonnet, qui défendit le général Moreau; mais toute l'éloquence de maître Bonnet ne put empêcher son pupille de déserter l'école de droit et de passer à l'ennemi avec armes et bagages, comme le général Moreau.

Ses débuts ne rappelèrent pas ses triomphes du collége. *Le Prétendu par hasard, les Dervis, l'Auberge, la Chambre à coucher, Koulikan ou les Tartares, les trois Bossus, la Nuit de Noces, le bachelier de Salamanque, la Perruque et la Redingote, la Mort et le Bûcheron, la Pompe funèbre, les héritiers de M. de Crac*, formèrent seulement la main de Scribe, sans lui valoir l'admiration de ses contemporains. Il ne conquit que l'estime de ses collaborateurs, Germain de Lavigne, Delestre-Poirson, Dupin, qui, dès ses premiers ouvrages, reconnurent que la paresse ne serait jamais son défaut et qu'on pouvait largement compter sur sa part de travail et d'esprit. Le premier succès de Scribe, date de 1815. Il fut dû en grande partie aux circonstances et à d'agréables couplets. La pièce, qui mit son nom en relief, était intitulée *une Nuit de la garde nationale* et composée avec Delestre-Poirson. Les suites en général ne sont pas heureuses, et *le Poste de la Barrière*, donné comme

suite à ce succès n'eut pas l'avantage de réussir. *Le Solliciteur ou l'Art d'obtenir des places*, vint heureusement prouver la dextérité du nouvel auteur et développer en lui le flair des événements, c'est à dire, une aptitude singulière à reconnaître les goûts du public.

Écrivain destiné à être le peintre de la société nouvelle qui, profondément remuée par les guerres de l'empire et désabusée de la gloire, cherchait sa base dans les intérêts positifs et matériels, destiné en un mot à être le peintre de la bourgeoisie, qui essayait ses ailes qu'elle a tant agitées, il rencontra dans *le Solliciteur* une véritable bonne fortune. Avec cette petite comédie pleine d'observation, d'entrain et de naturel, il avait touché à la comédie de son temps.

Rien n'est plus difficile que de découvrir de nos jours une idée, nous ne dirons pas comique, mais, qui approche de la comédie, et qui n'ait pas été exploitée, étirée en cent façons. Un sujet ayant en soi une portée quelconque, une donnée prise dans l'état normal des mœurs, un développement de caractère inhérent à la nature humaine, une habitude sociale qui soit de toutes les époques, voilà ce que l'auteur dramatique envieux d'un succès durable doit demander avant tout. Mais lorsqu'on arrive dans une littérature toute faite, à une époque où l'on a été volé par ses devanciers et qu'il ne reste plus que fort peu de chose à dérober à ses successeurs, la position devient embarrassante. Au lieu de creuser la mine et de chercher un filon ignoré, on se contente trop souvent des paillettes que le fleuve social emporte çà et là dans ses ondes; on a recours à la subtilité des moyens, aux types nouveaux, à l'excentricité des usages, des modes, des extravagances; on prend enfin une foule de chemins de traverse en voyant le grand chemin fermé.

C'était dans cette situation que le théâtre s'offrait aux regards de l'auteur, et trop prompt peut-être à se soumettre à cette nécessité des vieilles littératures que le génie seul peut vaincre, ne voulant pas lutter avec le destin, comme les héros antiques.

Il pensa que les tableaux changeants de la société, présentés d'une façon spirituelle et piquante, suffiraient à sa fortune et à sa réputation. S'il est en effet une qualité, qu'on ne puisse méconnaître chez Eugène Scribe, qualité essentielle pour le genre comique, c'est l'habileté avec laquelle il sut toujours à un moment voulu, saisir un ridicule, un vice de son époque pour en faire la satire au théâtre. Il ne devançait pas son sujet, il l'attendait, et lorsque ce sujet était près de lui et près de tout le monde, il le prenait corps à corps et en triomphait aisément aux acclamations du spectateur intéressé dans la question. Scribe ne travaillait pas pour un *Cénacle* composé de quelques esprits d'élite haissant le *profanum vulgus* et tout ce qui s'y rattache, il aimait la foule et la foule l'aimait. Il appliquait toutes les ressources d'une ingénieuse nature, féconde en combinaisons théâtrales à rendre au public ce qu'il empruntait au public. C'était une dette qu'il acquittait, mais quelquefois ayant reçu de la monnaie, il rendait de l'or.

Le jour où il donna *le Solliciteur*, Scribe dut avoir comme une révélation de son talent. Ce monde affairé, désireux de places et d'honneurs était retracé au naturel. Sa voie était trouvée. Cependant, il composa encore pour se tenir en haleine, quelques petits actes de fantaisie d'un genre tantôt gai, tantôt demi-sentimental.

Son collaborateur Delestre-Poirson ayant obtenu en 1820 « le privilége du Gymnase dramatique, » Scribe s'attacha spécialement à ce théâtre pour s'y consacrer aux légères esquisses de la vie moderne qui flottaient dans sa pensée. La foule accourut sur-le-champ et prit plaisir à se regarder dans ces aimables miroirs, où l'auteur la reproduisait en flattant son humeur et ses goûts, sans avoir la prétention de la corriger de ses défauts, quelquefois avec la prétention contraire, c'est à dire celle de transformer ses défauts en qualités. La protection de la duchesse de Berry augmenta encore la vogue du Gymnase qui prit le nom de théâtre de *Madame ;* on vit défiler une série de cent cinquante

pièces qui ont presque toutes laissé un souvenir dans la mémoire des contemporains. Portraits de banquiers qui rêvent le luxe des grands seigneurs à bon marché, d'artistes insouciants et heureux, de galants colonels, de jeunes veuves coquettes, et surtout de riches héritières, entrèrent dans ce cadre complaisant et constituèrent un petit monde qui tenait à la fois de la réalité et de la convention. L'art de Scribe était de n'effleurer que la superficie des caractères, et de donner plus de soin au mouvement du tableau qu'à la physionomie des personnages. On était las des types solennels de la comédie du dix-huitième siècle, et les gracieuses apparences du monde de la restauration, silhouettes un peu semblables à celles de la lanterne magique, se firent extrêmement bien venir et conduisirent le magicien, de succès en succès, jusqu'à la révolution de juillet.

Un peu déconcerté par cette révolution qui bouleversait son petit groupe, il se remit bien vite, et songea à la comédie politique, il fit *Bertrand et Raton ou l'art de conspirer;* cette comédie choqua beaucoup d'esprits échauffés par les luttes de la presse qui avaient succédé au combat des trois jours, et celui pour qui tous les partis avaient eu des sourires, devint bientôt le point de mire de violentes attaques. L'auteur se moquait dans cette pièce des révolutions et de ceux qui les font en s'ingéniant à démontrer que la plupart du temps ils sont dupes d'intrigants haut placés auxquels seuls la révolution profite. On lui reprocha d'avoir joué le peuple crédule et naïf dans *Raton* et témoigné trop de sympathie pour les Rantzau savants dans l'art de tirer leur épingle du jeu et de se maintenir sous tous les régimes. Le tableau offert par Scribe n'en est pas moins vrai et piquant au fond.

Un écrivain, qui portait alors dans sa critique une grande ardeur d'esprit, Hippolyte Fortoul, depuis ministre de l'instruction publique, formula très vertement les accusations dont Eugène Scribe se vit assailli à cette époque. Nous reproduisons ce passage, comme appréciation du temps et comme curio-

sité. « Scribe, dit le critique, a laissé éclater la bile qui couvait sous sa gaîté, il l'a répandue librement dans ses ouvrages; il a donné cours à son scepticisme; il a fait asseoir l'ironie au foyer de la famille, comme sur la place publique de la cité; il l'a promenée par tous les chemins que l'imagination et la poésie se plaisent ordinairement à couvrir de fleurs; il a répondu par le sourire de l'incrédulité à tous les plus nobles sentiments; il n'a pas plus épargné les désirs de l'amour que les espérances politiques! Voyant que tout le monde s'employait à démolir l'édifice de la vieille société, lui, aussi il s'est mis à l'ouvrage; et a voulu faire sa part de décombres; il ne s'est point souvenu de la pensée plus généreuse qui avait fait autrefois le succès du *Mariage d'argent;* il a commencé par *jouer le peuple* dans *Bertrand et Raton*. Satisfait d'avoir réussi, il a écrit *Être aimé ou mourir* et *une Chaumière et son cœur*, pour se moquer de la mort et de l'amour; tournant ainsi en ridicule les choses saintes, il a élevé sur leurs ruines un dieu nouveau, l'or; il lui a donné pour prêtre l'égoïsme et il a livré au dieu et à son prêtre l'empire de la société. »

C'était là un réquisitoire éloquent et en règle, mais c'était prêter à l'auteur des intentions subversives qu'il n'avait pas; s'il prit en général, nous l'avons déjà indiqué, le parti de l'aisance domestique et du bien-être personnel contre les instincts du sentiment ou de la passion, s'il mit en garde la jeunesse, autant qu'il dépendit de lui, contre le roman de l'amour, cette morale n'est autre que celle des proverbes qu'on appelle la sagesse des nations; s'il conseilla aux bourgeois de rester chez eux au lieu de faire des révolutions : Lafontaine leur aurait donné le même conseil. La dignité humaine dans toute sa plénitude, le désir du beau et du grand, la haine vigoureuse d'Alceste pour les infirmités de notre nature, n'ont pas trouvé chez Eugène Scribe un poète indigné. Mais il ne voyait pas beaucoup de Montausier dans ce temps, tandis qu'il voyait des Raton et des Rantzau; son genre de comédie était fondé non sur la hauteur des carac-

tères mais sur la vivacité de l'action; il se contenta de peindre, à sa manière, les modèles qu'il avait sous les yeux.

Cependant le théâtre en France a toujours eu un but moral : la censure du vice et la correction des mœurs. La raison, le bon sens s'expriment par la bouche de la comédie; l'héroïsme et le dévouement triomphent dans la tragédie, et le mélodrame ne cesse de récompenser l'innocence persécutée, jusqu'à devenir fatigant. On ne souffre sur la scène les personnages vicieux qu'à la condition du châtiment que leur inflige l'auteur, soit en les punissant dans leurs ambitions, soit en les livrant à la risée du public.

Le théâtre a donc pour loi de représenter tous les vices, toutes les hypocrisies, de dépouiller tous les tartufes du masque dont ils se couvrent, qu'ils soient religieux ou politiques, de montrer l'intérêt personnel qui les fait agir, mais dans le maniement de ces sujets délicats il doit prendre garde que ses railleries n'atteignent des choses saintes comme l'amour de la patrie, la haine de l'oppression, l'enthousiasme, la religion, tout ce qui est noble, grand, désintéressé. En un mot, il ne peut pas plus nous faire voir la société composée uniquement d'intrigants que de fripons sans révolter la conscience. Ce scepticisme ou cette misanthropie ne sera jamais du goût d'un public français, notre théâtre de premier ordre ayant toujours été une école de dignité et d'honneur. Scribe donna un peu raison à Hippolyte Fortoul dans *Bertrand et Raton*.

L'Académie française, à la mort d'Arnault, admit Scribe au nombre de ses immortels, parce qu'il s'était montré supérieur dans la partie théâtrale de son art, que nul ne jetait plus que lui de mouvement et d'intrigue dans une pièce et ne faisait mieux mouvoir les ressorts de la surprise, que tout y était calculé avec soin, que jamais un mot ne s'y trouvait mis au hasard, et que le mot le plus faible s'y relevait souvent de toute la force de la situation. Ce furent les qualités qui valurent à Scribe le fauteuil. L'Académie lui pardonna d'avoir déclaré la guerre aux

nstincts primitifs qui, dans un monde peu romanesque et peu sentimental ne traînent trop souvent après eux que des fautes et des malheurs. Elle lui pardonna encore d'avoir méconnu qu'il existe un style littéraire, plus élégant et plus châtié que le style de la conversation et que la nature et l'art s'y doivent faire sentir à la fois. *La Passion secrète*, *l'Ambitieux*, *la Camaraderie*, *la Calomnie*, *Japhet*, *le Fils de Cromwell*, *le Verre d'eau*, *une Chaîne*, *le Puff*, *Oscar ou le mari qui trompe sa femme*, consolidèrent la position de Scribe au Théâtre-Français ; mademoiselle Rachel abandonna le costume tragique pour représenter la *Czarine* et *Adrienne Lecouvreur :* deux drames faits exprès pour elle et qui n'ont guère d'autre signification. *Bataille de dames*, *les Contes de la reine de Navarre*, *les Doigts de fée*, valurent encore à l'auteur des applaudissements, sur notre premier théâtre, ou peut-être il eut le tort de porter avec lui la collaboration. Il faudrait un volume entier pour analyser en détail ces comédies d'Eugène Scribe, qui ont été jouées sur tous les théâtres européens.

Nous nous bornerons à caractériser en quelques mots les plus importantes :

Valérie, comédie en trois actes et en prose, faite en collaboration avec M. Mélesville, inscrivit par un succès le nom d'Eugène Scribe dans les fastes du Théâtre-Français. C'est un petit drame plein d'émotion, mais d'une émotion douce et bonne. La scène se passe en Allemagne. Une charmante aveugle est aimée d'un jeune homme, qui dans l'espérance de la faire jouir du bienfait de la vue, est parti pour Paris afin de se livrer à une étude approfondie de l'art des oculistes ; il revient, et il réussit dans sa cure ; il se trouve de plus que devenu riche par suite de plusieurs héritages, il apporte à celle qu'il aime la fortune en même temps que la lumière. Cette donnée est sympathique et la manière dont elle est traitée ne l'est pas moins. Le rôle de Valérie était un des triomphes d'une grande actrice. Mlle Mars, dont la voix flattait l'oreille comme un timbre

d'argent, et exprimait à ravir la mélancolie causée par sa situation. De jolis détails d'imagination, des mots touchants, un tendre intérêt feront toujours réussir cette comédie sentimentale, surtout lorsqu'il se rencontrera pour la jouer une comédienne d'un organe pénétrant et mélodieux. Cette pièce fut je crois présentée en un acte, et les auteurs la divisèrent en trois aux répétitions.

Le Mariage d'Argent, comédie en cinq actes et en prose, beaucoup plus compliquée que *Valérie*, possède peut-être un attrait moins naturel, mais elle est vivement intriguée, et l'auteur a trouvé le moyen d'y faire plaindre son héros qui sacrifie un ancien amour, à une brillante position sociale. Il l'entortille et le presse d'une telle façon, que le malheureux Poligny, tout en sachant bien qu'il se précipite dans le gouffre des infortunes domestiques, est forcé pour obéir aux usages d'un monde où il veut absolument se faire une large place, de conclure une union que repoussent ses sentiments et sa raison. Ce sont là des tours de force dans lesquels Eugène Scribe a excellé; l'action est conduite avec une rare dextérité, et les deux principaux rôles de femmes, celui de Mme d'Orbeval et Mme de Brienne, y sont agréablement dessinés : on y voit un de ces banquiers qui mènent de front les affaires et les plaisirs, qui veulent protéger les arts sans s'y entendre, qui sont un peu infatués d'eux-mêmes, et dont les femmes n'apprécient pas les qualités autant que le code conjugal pourrait le désirer. L'auteur affectionna ces sortes de personnages aux dépens desquels s'exerçait sa malice à la grande satisfaction du public et sans trop les ridiculiser.

Nous avons parlé de l'effet politique produit par *Bertrand et Raton*, trois ans après la révolution de juillet. Il nous reste à envisager cette pièce au point de vue littéraire. La partie dramatique est malheureusement inférieure à la partie satirique, et l'on ne s'intéresse guère aux amours du fils d'un marchand de soieries avec la fille d'un ministre de la guerre. En revanche, les

caractères de Bertrand de Rantzau et de Raton Burkenstaff, sont traités de main de maître. Jamais un intrigant habile n'a mieux exploité la crédulité d'un sot. La conspiration est menée avec un vrai sentiment comique. L'intérieur du marchand est parfaitement saisi au deuxième acte, et bien que les moyens employés par Rantzau pour donner de la consistance à l'émeute, soient un peu familiers, ils sont plaisants et facilement acceptés. Le personnage de Jean le garçon de boutique, si heureux de pouvoir casser des carreaux, a de l'entrain, de la vivacité, et celui de Marthe, femme de Raton, espèce de Mme Jourdain, offre un type de bon sens vulgaire et d'amour maternel d'un effet toujours sûr. Le défaut capital de cette comédie est de se retourner sur elle-même, d'avancer lentement, de ne se mouvoir que par des ressorts qui sont constamment les mêmes. Les trois derniers actes se traînent péniblement, à l'aide de la trahison du colonel Koller, trahison qui n'inspire que le mépris, et ne mêle aucun élément de gaîté aux événements dont la teinte s'assombrit de plus en plus. Pour tout dire enfin, un procédé mélodramatique se fait trop sentir dans cette pièce.

Tout est vif et gai au contraire dans *la Camaraderie*, comédie à laquelle on pourrait même reprocher de s'être trop souvenue d'un vaudeville donné au Gymnase, *le Charlatanisme*, et d'en avoir pris les allures légères et les types de convention. On y trouve encore une partie politique. Presque toutes les plaisanteries roulent sur les deux chambres ; c'est un pair tombé en enfance ; c'est un député élu par des manœuvres sourdes et frauduleuses. Mais à côté de ces épigrammes on rencontre des scènes ingénieuses et rapidement menées, des observations fines, des *quiproquos* amusants. Eugène Scribe a montré dans cette comédie autant d'esprit que dans toutes celles qu'il a faites, de cet esprit particulier qui lui appartenait, et qui moitié faux et moitié vrai, était assuré d'avance de la bienveillance du public. On voit avec plaisir comme on le voit aussi dans *le Verre d'eau*, trois femmes protéger un jeune homme, avec des intérêts diffé-

rents, et cette honnête jeune homme réussir sans se douter des moyens qu'on emploie pour lui, et qui répugneraient à sa délicatesse. Le tableau du second acte où *la Camaraderie* se montre à découvert, est on ne peut pas plus piquant. Le va et vient de l'intrigue est bien gradué, le mouvement ne s'arrête pas, la camaraderie en est pour ses frais; elle est dupe de ses propres expédients, et le désappointement de la belle Césarine dont la coquetterie est déjouée, satisfait la morale du spectateur.

La Calomnie, comédie d'un ordre plus élevé, a le tort de reposer sur la réputation d'une jeune fille, et c'est comme si l'on touchait en votre présence au duvet d'un beau fruit; on éprouve une certaine répulsion pour le sujet, mais à part ce sentiment, on sympathise avec l'amour de Cécile de Mornas pour son tuteur, le premier ministre, habitué à braver les jugements de l'opinion publique, et qui, en voyant la candeur de sa pupille, se met au dessus des stupides commérages d'un établissement de bains, et la présente comme sa femme à ceux qui la calomniaient Il y a de la fierté dans le caractère de Raymond, de la noblesse dans sa conduite; il est à regretter seulement qu'on le voie si mal entouré et soumis à des influences dont il devrait secouer le joug. On a entendu des ministres parler beaucoup de la hauteur de leur mépris, montrer une grande honnêteté privée, et cependant pactiser avec la corruption politique. Il faut savoir affronter la calomnie, mais il faut autant que possible ne pas lui donner prise. Cette pièce, malgré un mérite incontestable, n'eut pas autant de succès dans sa nouveauté, qu'elle en a obtenu depuis. Elle fut jugée avec aigreur.

Le Verre d'eau obtint en revanche une grande vogue, aux dépens de l'histoire et de la raison. D'après la théorie de l'auteur, les grands effets proviennent souvent des plus petites causes, et il souffla une tempête dans son *Verre d'eau*. Il mit en scène, la reine Anne d'Angleterre, la duchesse de Marlborough, Henri de Saint-Jean, vicomte de Bolingbroke, le marquis de Torcy, envoyé de Louis XIV, et il mêla ces graves personnages

à une intrigue amoureuse d'une extrême ténuité. La reine et la duchesse de Marlborough disputent le cœur d'un Enseigne au régiment des gardes, Masham, à une petite bijoutière, Abigail, et les intérêts de la France et de l'Angleterre se croisent au milieu de cette galante aventure. Un verre d'eau maladroitement répandu par la duchesse de Marlborough sur la robe de velours de la reine, amène une terrible explosion. Marlborough est renversé, Bolingbroke devient premier ministre; la paix est conclue avec la France, et la reine et la duchesse se voient contraintes de marier la petite bijoutière à l'Enseigne qui l'aime et qui en est aimé. C'est un imbroglio fondé sur des caprices et des jalousies de femmes, auquel la beauté royale de Mlle Plessy, la grâce juvénile d'une débutante, élève de Mlle Mars, Mlle Doze (1) et l'autorité d'une actrice de mérite, Mlle Mante, chargée du rôle de lady Marlborough, prêtèrent à l'origine de grandes séductions.

Une chaîne offre une étude plus approfondie des passions. Un jeune compositeur, Emmeric d'Albret est l'amant d'une grande dame, Mme de Saint-Géran, femme d'un contre-amiral; une jeune fille se jette au travers de cette liaison sans issue et réprouvée par la société. Le jeune homme se prend à songer au bonheur domestique, aux joies calmes et saintes du mariage, mais comment abandonner sa maîtresse? Comment rompre les fers dans lesquels il s'est imprudemment engagé? On fait appel à son amour, à son dévouement. On est prêt à le suivre au bout du monde. Par bonheur, le respect humain l'emporte, et Mme de Saint-Géran part avec son mari pour faire un voyage autour du monde, et laisse la place libre à sa jeune rivale. Ce n'est pas sans déchirure de cœur que cette séparation a lieu et ce sujet, creusé avec une certaine profondeur, renferme des parties attachantes et sympathiques. Il a fallu beaucoup d'art pour justifier cet intérêt.

(1) Cette charmante actrice, qui se retira trop tôt du Théâtre-Français, est morte dernièrement sous le nom de madame Roger de Beauvoir.

L'auteur de *la Camaraderie* ne pouvait négliger *le Puff* (1), mais il a attendu la maturité du fruit pour le cueillir. Il fallait que ce mot, qui prendra son rang dans la prochaine édition du dictionnaire de l'Académie, eût pénétré dans le langage populaire. *Le Puff*, mot expressif emprunté aux Anglais, exprime les bouffées de charlatanisme au moyen desquelles, dans toutes les classes de la société, on sème le mensonge afin de récolter l'importance, on fait croire à ce qui n'est pas pour créer ce qui sera, on tire, contrairement à l'axiome philosophique, quelque chose de rien. Ce mot a pris vite racine en France, la chose qu'il représente y étant depuis longtemps en vigueur. *Le Puff* a toujours existé, mais la publicité, en s'étendant sans cesse, lui a apporté de nouvelles chances de fortune. Il s'est emparé fréquemment, sous le titre d'annonces, de la quatrième page des journaux, et s'est glissé quelquefois en fraude sous la forme du *fait-Paris;* mais il n'est pas là seulement, il est partout, et surtout à la Bourse, dont il est le dieu. C'est sur les fausses nouvelles qu'il répand que tant de gens fondent leurs espérances; il élève les uns, il abaisse les autres en un moment, dans ce temple de l'agiotage, selon qu'on prête plus ou moins de foi à ses insinuations. Il guide les solliciteurs de places et de faveurs, qui s'étayent, pour obtenir ce qu'ils désirent, de mérites dont ils sont dépourvus; les candidats à la députation, les avocats savent s'en servir. *Le Puff* est destiné tantôt à attirer l'attention générale sur une personne qui a un intérêt quelconque à se mettre en dehors de la foule; tantôt à exploiter des crédulités particulières à domicile. On le rencontre donc dans la vie publique ou sous le manteau de la cheminée; il

(1) *Le Puff* rappelle d'abord à la mémoire un curieux personnage du *Critique* de Shéridan, sir Puff, qui a usé de toutes les annonces charlatanesques possibles pour soutenir une vie des plus équivoques; Shéridan a jeté beaucoup d'esprit dans cette œuvre plaisante, qui tient plus de la satire que de la comédie. On assure qu'il eut l'intention de tourner en ridicule quelques auteurs de son temps. Il faut avouer que si Shéridan a eu en vue quelque personnage en mettant sur la scène sir Puff, il a fait là une sanglante satire, car il a représenté, sous ce nom, un misérable de la plus basse espèce.

est reconnu pour valable lorsqu'il a réussi. C'est l'imposture, pour ainsi dire, brevetée, souvent avec garantie du gouvernement. Voilà *le Puff*.

On voit que M. Scribe avait un vaste champ à parcourir, et qu'il ne s'agissait pas uniquement des rapports du *Puff* avec la publicité. Ce n'était pas non plus de la comédie politique, la plus triste des comédies, mais de la comédie sociale, prise au fond des mœurs, qu'il fallait dans cette occasion, et M. Scribe n'a pas fait défaut à la matière. Il l'a envisagée d'un coup d'œil général, et il a offert un aperçu des diverses façons dont *le Puff* se présente et opère de nos jours. *Puff* de publicité, *Puff* d'agiotage, *Puff* de famille, *Puff* public, *Puff* privé, il a tout compris dans sa peinture, et nous n'hésitons pas à placer cette comédie au nombre des plus estimables ouvrages de l'auteur, comme critique de mœurs.

A part la subtilité de quelques moyens dont on peut contester l'exacte vraisemblance, mais sur lesquels on prend bien vite son parti, il est rare de rencontrer un sujet mieux tenu, une donnée principale mieux déduite. C'est *le Puff* que Scribe a voulu mettre en scène, et il n'a pas abandonné *le Puff* un seul instant : il l'a fait voir sous toutes ses faces, et toujours gaîment. Il est resté constamment dans la comédie, qu'il s'est gardé d'assombrir de tristes couleurs. Le drame était voisin, il a su l'éviter, sans omettre néanmoins les sentiments nobles et élevés. C'est un spectacle attachant pour les cœurs bien faits, que celui d'un brave et honnête jeune homme dont l'honneur flétrit de lui-même toutes les turpitudes du *Puff*.

On ne saurait se dissimuler que *la Czarine* n'est pas une des meilleures pièces de Scribe. Quoique le caractère de Pierre le Grand soit tracé avec vigueur, la force manque à cette œuvre considérée comme drame, et l'esprit de la comédie, cet esprit que l'auteur a jeté à profusion tant de fois, se fait un peu trop remarquer par son absence. Scribe a hésité entre le rire et les larmes, et n'a excité ni l'un ni l'autre. Les sujets historiques ont ce

défaut, que le spectateur ayant des données plus ou moins exactes sur les personnages principaux, met toujours une certaine résistance à les accepter tels qu'on les lui présente. Ainsi cette czarine, cette servante de Marienbourg, qui passa, comme la fiancée du roi de Garbe, par tant d'aventures avant d'arriver à sa destination, c'est à dire au trône de Russie, ne semble guère faite pour les sentiments délicats que l'auteur lui suppose, et que les bienséances théâtrales le forçaient d'ailleurs à lui donner. Dans l'ouvrage dont il s'agit, Catherine ne cesse d'être en butte à la jalousie de Pierre, qui a déjà sacrifié un chambellan, et qui est sur le point d'en immoler un autre, quand la mort le surprend : il est empoisonné par son premier ministre Menschikoff. L'impératrice est alors maîtresse de son cœur. Mais le seigneur qu'elle avait remarqué a, dans l'intervalle, changé d'amour ; marié par ordre du czar, il s'est épris d'une sérieuse passion pour sa femme, et Catherine l'abandonnant à sa tendresse conjugale, garde pour elle les soucis du trône et les regrets. La véritable czarine eût envoyé cet ingrat en Sibérie.

Telles sont avec *Adrienne Lecouvreur*, pièce plus attrayante que *la Czarine*, les œuvres qui ont le plus marqué dans le grand répertoire d'Eugène Scribe, et dont quelques-unes lui vaudront l'honneur d'être applaudi longtemps encore au Théâtre-Français.

Quelle sera sa valeur chez nos arrière-neveux? Les questions de ce genre sont toujours difficiles à résoudre pour les contemporains. La postérité même la plus rapprochée, casse la plupart de leurs jugements, et ce qui amuse une génération, déplait souvent à celle qui lui succède. Cela est vrai surtout de la comédie de mœurs, lorsque cette comédie s'est restreinte à peindre d'une façon légère les choses de son temps. Nous lisons à peine Dancourt, Dufresny, de Boissy ; nous ne prenons qu'un médiocre plaisir à voir représenter les comédies de Picard : c'est que tous ces peintres n'ont laissé que des esquisses de genre dans lesquelles la grande vérité humaine ne se manifeste pas d'une manière magistrale. Ils ont négligé la profonde peinture des

caractères pour les détails et les accessoires de leur époque. Ils ont voulu plaire à leurs spectateurs, ils leur ont plu, sans dédier comme Eschyle leurs œuvres « au temps. »

Mais il est incontestable que les écrivains futurs qui voudront se faire une idée des mouvements de l'opinion publique en France, sous la restauration et pendant le gouvernement du roi Louis-Philippe trouveront dans le théâtre d'Eugène Scribe, d'ingénieux renseignements; ils y regretteront seulement quelques-unes de ces mâles conceptions qui concentrent toutes les forces de la vie, toutes les intuitions de l'esprit et du cœur. Scribe en était venu et surtout dans ses opéras, région de l'invraisemblance, pays des *mille et une nuits*, à se faire un jeu des difficultés les plus périlleuses, à rechercher pour ainsi dire des impossibilités, à aborder là où d'autres eussent échoué, où personne même excepté lui, n'aurait osé s'aventurer. C'était là son bonheur, c'était là son orgueil.

Un mot sur son caractère et sur ses habitudes. On le voyait zélé pour ses intérêts, mais non moins zélé pour les intérêts de ses confrères; il a rendu, en reprenant une idée de Beaumarchais un éminent service aux auteurs dramatiques; il a fondé la société qui porte leur nom; leurs droits ont été augmentés et régularisés, leur profession a été constituée grâce a son activité et à ses luttes (1); personne n'entendait mieux les affaires que l'auteur de tant de comédies frivoles et ne les oubliait moins, même au milieu des plaisirs. Aussi sa fortune était-elle devenue considérable. Dès six heures du matin, Scribe était assis à sa table de travail; il écrivait jusqu'au moment où l'heure

(1) La Société des auteurs et compositeurs dramatiques a pour objet :

1° La défense mutuelle des droits des associés vis à vis des administrations théâtrales ou de tous autres en rapport d'intérêt avec les auteurs;

2° La perception à moindres frais des droits des auteurs vis à vis des administrations théâtrales à Paris et dans les départements, et la mise en commun d'une partie de ces droits;

3° La création d'un fonds de secours au profit des associés, de leurs veuves et héritiers ou parents;

4° La création d'un fonds commun de bénéfices partageables.

Cette société fut fondée le 7 mars 1829.

de ses répétitions l'appelait au théâtre ; le soir, il rêvait à ses plans ; sa pensée n'était jamais absente de l'œuvre commencée. S'il lui venait une idée étrangère, et qui pût lui servir un jour, il la notait en passant ; il la retrouvait à l'occasion. Lorsqu'il travaillait avec ses collaborateurs, il les étonnait par la facilité avec laquelle il développait et modifiait un sujet : à chaque objection qui s'élevait, Scribe, bondissait de son fauteuil, faisait deux ou trois tours dans son cabinet, résolvait ou tournait la difficulté, et quelquefois se trouvant bien loin du point de départ, proposait une donnée nouvelle. Son œil noir s'animait pendant le travail et lançait autant d'étincelles que son esprit. Quelques-uns de ses collaborateurs ont avoué, la pièce faite et jouée, ne plus reconnaître leurs propres idées. Cela est arrivé, dit-on, à M. Dupin pour *Michel et Christine*. Il était aisément abordable, et très serviable malgré l'air un peu sarcastique de sa physionomie qui ne semblait pas au premier abord, promettre la bienveillance. Il a obligé un grand nombre de gens, sans s'attendre à leur reconnaissance, car il avait une grande expérience de la vie, et dans le monde littéraire et théâtral, monde rempli de caprices, d'amour-propre, d'orgueil, de passions changeantes selon les intérêts du moment, il ne voyait pas toujours l'humanité sous son beau jour. Sa générosité lui a conservé une fois la vie. Un assassin de profession, Lacenaire avait pénétré jusqu'à lui dans l'intention de le tuer et de le voler. Il se dit homme de lettres malheureux. Scribe ouvrit son secrétaire et lui donna cent francs. L'assassin fut désarmé par sa bonté.

Sans être peut-être exempt de rancune, il possédait la supériorité de l'esprit, qui juge de haut, les petites misères de la vie humaine. Scribe s'était marié à cinquante-huit ans, il avait épousé une veuve, madame Biollay, dont les nobles et belles qualités ont été mentionnées plusieurs fois dans la correspondance de Béranger. La bienfaisance de la compagne qu'il donnait à ses vieux jours était connue avant qu'ellé entrât dans la maison de l'auteur, et si l'or qui provient du théâtre peut être

regardé comme un peu profane, aucune dame de charité ne s'entendit mieux à le purifier. Scribe avait pris pour blason une plume entourée de cet exergue : *Indè fortuna et libertas.* On lui a reproché le mot de *fortuna* pris dans le sens de richesse comme étant peu exact, mais ce qui est exact, c'est qu'il sut conquérir, par le seul labeur de sa plume, l'opulence, la liberté et la considération.

La mort vint l'atteindre soudainement à l'âge de soixante-neuf ans. Il venait de monter en voiture pour s'occuper des intérêts de la société des auteurs dramatiques. On ne ramena chez lui que sa dépouille mortelle. Il habitait à Paris un superbe hôtel qu'il avait fait bâtir rue Pigale. Il passait quelques mois de la belle saison à Sericourt dans une charmante propriété qu'il possédait, près de la Ferté Sous-Jouarre. Il y avait consacré un souvenir à ses œuvres théâtrales : on voyait, et l'on voit encore, loyalement inscrits dans un châlet, les noms de ses collaborateurs. Quelques vers ornent çà et là ce délicieux séjour. Du côté de la route on lit ceux-ci :

Le théâtre a payé cet asile champêtre,
Vous qui passez, merci, je vous le dois peut-être.

Au dessus d'un moulin qui contribue à embellir cette propriété, sur une table de marbre, on remarque ce quatrain qui ressemble aux légers couplets dont l'auteur a émaillé ses vaudevilles :

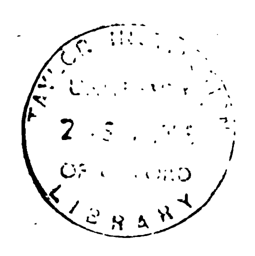
Artiste ou meunier, je te loue
Dieu tout-puissant, toi dont la main,
A ton gré fait tourner la roue
De la fortune et du moulin.

C'est là que Scribe se reposait de sa vie parisienne, vie agitée par les exigences du théâtre, mais il se reposait comme il pouvait se reposer, en composant des romans de longue haleine parmi lesquels nous citerons *Piquillo Alliaga.* Au nombre des principaux collaborateurs d'Eugène Scribe, se firent remarquer Bayard, Mélesville, ses deux principaux lieutenants, Germain Delavigne, Saintine sous le nom de Xavier, Delestre-Poirson,

Mazères, Legouvé, Dumanoir, Saint-Georges, de Leuven, Brunswik, Dupin, Carmouche, De Courcy, Lockroy, Varner (1), hommes d'esprit et de talent, qui ont tous prouvé, dans d'ingénieuses productions, leur mérite personnel. Rossini, Meyerbeer, Herold, Boieldieu, Halevy, Auber, Donizetti, Verdi, Adam, maîtres dans leur art et un grand nombre de compositeurs distingués lui ont été redevables de poèmes propres à faire valoir leurs qualités diverses. Son association la plus suivie eut lieu avec M. Auber, qui dans sa musique représenta comme lui la vivacité de l'esprit français avec un degré de distinction de plus.

(1) Voici la liste des collaborateurs de Scribe, aussi complète que nous ayons pu la relever :

Alexandre.
Allarde (Francis d').
Arvers (F.)
Aume.
Bayard.
Boisseaux (H.)
Boniface (Xavier Saintine).
Bouilly.
Brazier.
Brulay.
Carmouche.
Castil-Blaze.
Cerfbeer
Chabot.
Chapais (Vaudière).
Chapeau (Desvergers).
Comberousse.
Coraly.
Cornu (Francis).
Courcy (de).
Delavigne (Germain).
Delestre Poirson.
De Leuven.
Désaugiers.
Desnoyer (Ch.)
Dumanoir.
Dumersan.
Dupaty.
Dupin (Henri).
Duport (Paul).
Duveyrier (Charles).
Gensoul (J.).
Lacoste (Saint-Amand).
Legouvé (E.).
Lemoine (G.).
Lockroy.
Michel Masson.
Mazères.
Mélesville (Duveyrier).
Ménissier.
Merle.
Monvel.
Moreau.
Najac (E. de).
Nombret Saint-Laurent.
Perlet.
Pillet (Cam.).
Planard.
Rougemont.
Sauvage (T.).
Saint-Georges.
Terrier.
Vaez (Gustave).
Vanderburch (Ém.)
Varner.
Villeneuve (de).
Ymbert.



CHAPITRE VINGT-DEUXIÈME.

CASIMIR DELAVIGNE.

Casimir Delavigne, que nous avons vu camarade de collége de Scribe, est né au Hâvre en 1794. Son goût pour la poésie se déclara de bonne heure et dès sa sortie du collége, il se fit connaître par un dithyrambe sur la naissance du roi de Rome. Recommandé au comte français (de Nantes), directeur général des droits réunis, il obtint un petit emploi dans son administration, « en attendant qu'il pût s'en passer, » comme le lui dit son protecteur, ami des lettres, et qui pressentait le talent futur de son protégé. Aussi lui accordait-il la liberté de ne se présenter dans les bureaux que le dernier jour de chaque mois, jour où l'on payait les appointements. En revanche, il était charmé de recevoir le jeune poète chez lui, et celui-ci n'avait garde de manquer à des réunions d'élite, où se discutaient toutes les questions littéraires du jour. Le poète avait tourné ses vues vers les concours académiques, et un poème sur la découverte de la vaccine lui valut bientôt un accessit. Casimir Delavigne avait pris le ton de Delille, et il montra autant d'habileté que son maître dans certaines descriptions. On remarqua entre autres,

ces vers, dans lesquels les difficultés techniques avaient été surmontées, grand mérite alors. Il s'agit de Jenner.

Par le fer délicat dont il arme ses doigts,
Le bras d'un jeune enfant est effleuré trois fois,
Des utiles poisons d'une mamelle impure
Il infecte avec art cette triple piqûre.
Autour d'elle s'anime un cercle fugitif,
Le remède nouveau dort longtemps inactif.
Le quatrième jour a commencé d'éclore,
Et la chair par degrés se gonfle et se colore.
La tumeur en croissant de pourpre se revêt
S'arrondit à sa base et se creuse au sommet,
Un cercle plus vermeil de ses feux l'environne
D'une écaille d'argent l'épaisseur la couronne;
Plus mûre, elle est dorée ; elle s'ouvre, et soudain
Délivre la liqueur captive dans son sein.
Puisez le germe heureux dans sa fraîcheur première
Quand le soleil cinq fois a fourni sa carrière ;
Si la douzième nuit a commencé son cours
Souvent il offrira d'infidèles secours.

Le poète dut être bien heureux de l'exactitude de son travail malgré la faiblesse du dernier vers, mais heureusement pour lui, il était capable d'inspiration, et les grands événements qui remuèrent le monde le firent sortir du cadre académique. La chute de l'empire et les invasions étrangères ébranlèrent les cordes de sa lyre, et la firent résonner spontanément. Le frisson patriotique qui l'avait saisi après les désastres de Waterloo, passa dans tous les cœurs, et l'on répéta partout avec une profonde émotion, ces beaux vers sur les héros de la garde impériale:

L'ennemi l'œil fixé sur leur face guerrière
Les regarda sans peur pour la première fois.

Ce fut un beau moment dans la vie de Casimir Delavigne, il se vit adopté par la France comme poète national, et le succès des *Messéniennes* rejaillit sur sa tragédie des *Vêpres Siciliennes*.

Les *Vêpres siciliennes* attirèrent tout Paris, elles annoncèrent chez Casimir Delavigne un talent élevé, mais un peu indécis. La *conjuration de Procida*, jetée dans le moule des conspirations

de théâtre, manque d'animation réelle et ne se produit que par des discours : on ne conçoit pas que Lorédan, après le beau mouvement qui lui fait remettre une épée à son rival, en souvenir d'une ancienne amitié, et pour qu'il défende ses jours, l'attaque dans l'ombre ensuite ; il est vrai que c'est pour sauver la vie à son père, mais on sait mauvais gré à l'auteur d'avoir imaginé cet incident ; l'amour d'Amélie combattu par le devoir, n'a pas de force ni de relief ; Montfort est un héros un peu effacé lui-même, mais la cause d'un peuple qui défend sa nationalité et qui supporte en frémissant le joug des étrangers, offre toujours de l'intérêt. Il semblait d'ailleurs que le tocsin des *Vêpres siciliennes* appelât la vengeance sur les dévastateurs de nos Musées, sur les spoliateurs de nos richesses : La plupart des spectateurs s'imaginaient voir dans Montfort et ses chevaliers, quoiqu'ils fussent Français, des Russes et des Prussiens.

La pièce des *Comédiens* que l'auteur avait composée, pour se moquer du comité du Théâtre-Français, réussit également à l'Odéon, comme pièce d'opposition, et les comédiens du Théâtre-Français eurent, quelques années après, le bon goût de la jouer, afin de se montrer supérieurs à leur rancune ; mais la pièce, en elle-même, est loin d'être un chef-d'œuvre ; elle n'est pas faite pour rester au répertoire. Chose bizarre, on l'a louée dans son temps sous le rapport de l'élégance et de la distinction du style. cependant le style est le côté le plus faible de l'ouvrage. Casimir Delavigne se cherchait encore ; il n'avait pas atteint à la netteté d'expression dont il fit preuve plus tard. Les vers des *Comédiens*, sauf quelques-uns où l'auteur a visé au bon sens des proverbes, abondent en métaphores usées, en images mythologiques ou incomplètes, expressions à la Ducis, qu'on ne tolérerait certainement pas de nos jours. Ne rirait-on pas si l'on rencontrait dans une pièce moderne des vers comme ceux-ci :

> Ah ! si dans son tombeau Gilbert pouvait m'entendre,
> Quelle ardeur de rimer tourmenterait sa cendre !

Le sujet manque aussi de force et d'ampleur. Les tribulations

de Victor, le héros de la pièce, l'auteur aux prises avec les amours-propres et les caprices des comédiens, n'engendrent pas des situations très vigoureuses. Ses plaintes et ses reproches ne sont qu'une perpétuelle déclamation. L'histoire du manuscrit prétendu, qui ne renferme que des pages blanches, histoire attribuée à Molé par les recueils de théâtre, forme le plus heureux épisode de la pièce. On assure que Molé, chez lequel un jeune homme avait déposé un cahier de papier blanc entouré de faveurs roses, remit ce cahier à l'auteur, en lui donnant son opinion sur une comédie qui n'existait pas, en termes assez vagues pour ne pas trop compromettre son jugement dans le cas où la comédie aurait existé. Il avait l'habitude d'en agir ainsi avec les auteurs, sans jamais rien dire, et son jugement était plus ou moins sévère, selon leur rang et l'intérêt qu'il avait à les ménager. Casimir Delavigne a tiré fort heureusement parti de cette anecdote, mais des traits heureux et des scènes agréables ne constituent pas ce qu'on appelle une grande comédie.

Le Paria, tragédie philosophique à la façon d'Alzire, où le préjugé des races était attaqué, et laissait triompher l'égalité humaine, donna lieu au poète de déployer de belles qualités de style, surtout dans les chœurs; mais l'*École des Vieillards*, qui le réconcilia avec le Théâtre-Français, consacra sa réputation au théâtre.

Cette comédie est assurément l'une des meilleures de notre temps. Elle n'est pas fondée sur des caractères exceptionnels, ni sur les ridicules passagers de la société, mais sur la vérité éternelle des mœurs. De tout temps la vieillesse a été, et la vieillesse sera sensible aux grâces de la jeunesse, et des mariages mal assortis compromettront le bonheur de ces ménages où le printemps a le tort de s'unir à l'hiver. Ce qu'on doit admirer chez Casimir Delavigne, c'est le tact, le goût, le sentiment des bienséances sociales avec lequel il a traité son sujet : il a su faire voir tous les inconvénients d'un mariage disproportionné, sans employer la violence dramatique; il est resté dans le salon, et

n'est point entré dans l'alcôve, sous prétexte de frapper plus fort en étalant toutes les plaies de l'adultère; son Hortense de l'*École des Vieillards*, a bien les défauts de son âge, la légèreté, la coquetterie, le goût du monde; mais elle est susceptible d'être corrigée, et la leçon qu'elle reçoit suffit à lui montrer tous les dangers qu'elle court; elle est honnête, elle n'a besoin que de se garder de l'entraînement des passions. Si l'on prévoit qu'un fond de tristesse demeurera pour toujours dans la maison de Danville, qu'il habite le Hâvre ou Paris, et c'est la moralité du sujet, on n'a pas du moins à craindre des catastrophes terribles. Le tableau offert par Casimir Delavigne n'a rien de blessant ni de douloureux; il n'agace pas les nerfs; il n'offense ni la modestie, ni la pudeur. Casimir Delavigne a su faire rire les honnêtes gens, ce qui est le but de la comédie, et une rude entreprise comme dit Molière. Nous insistons sur ce point, parce que la comédie fait trop souvent rire aux dépens de la morale.

Au retour d'un voyage à Venise, Casimir Delavigne donna, au théâtre de la porte Saint-Martin, *Marino Faliero*.

Arrêtons-nous un instant sur ce beau sujet. Byron avait tracé avec une admirable pureté le caractère d'Angiolina, la femme du doge insulté. Le Doge, Angiolina, Israël, types d'honneur, de vertu, de courage, qui touchent à l'idéal sans cesser d'être vrais, soutiennent, par le seul développement de leurs caractères, l'intérêt de son *Marino Faliero*, œuvre de maître d'ailleurs, où l'on trouve une haute intelligence dramatique et un art parfait de dialogue; deux qualités qu'on a voulu nier à Byron et qu'il possède à un éminent degré. *Les Deux Foscari*, *Sardanapale* et *le Doge de Venise* prouvent assez que si leur auteur avait voulu plier son irritable nature aux exigences du théâtre, ou si son cosmopolitisme ne l'en avait pas empêché, il aurait obtenu d'immenses succès sur la scène. Byron est plus vrai, plus profond, plus poète même dans ses drames que dans ses poèmes; et si la mort ne l'avait pas enlevé dans la force de son génie, il eût été le rival de Shakspeare. Son Angiolina, sans fortune, unie à

un vieillard par la volonté d'un père mourant, et dont le respect et la reconnaissance n'ont point de bornes pour le noble et généreux ami qui lui a donné un rang, une fortune dans le monde ; cette épouse offensée par l'odieuse calomnie d'un jeune sénateur débauché, et qui trouve qu'un mois d'emprisonnement suffit pour punir le coupable, parce qu'elle ne pense pas que le soupçon puisse l'atteindre ; cet ange consolateur, que le vieux doge honore comme il en est honoré, n'a aucun trait de ressemblance avec toutes les autres héroïnes de drames, et nous semble une conception aussi belle, aussi pure que celle de Desdemona. Casimir Delavigne a eu, selon nous, le tort de transformer l'Angiolina de Byron en épouse adultère; il ne s'est pas arrêté à temps comme dans l'*École des vieillards*, mais il a rencontré des situations touchantes, il a fait verser des pleurs.

Dans la préface qu'il a mise en tête de ce drame, il fait l'aveu de ses opinions littéraires : « L'histoire contemporaine a » été féconde en leçons, dit-il; le public y a trouvé de nou» veaux besoins. *On doit beaucoup oser si l'on veut le satis» faire.* Plein de respect pour les maîtres qui ont illustré » notre scène par tant de chefs-d'œuvre, je regarde comme un » dépôt sacré cette langue belle et flexible qu'ils nous ont » léguée; *dans le reste, tous ont innové;* tous, selon les mœurs, » le mouvement et le besoin de leur siècle, ont suivi des » routes différentes qui les conduisaient au même but. C'est » en quelque sorte les imiter encore que de chercher à ne pas » leur ressembler. » Qu'a dit de plus l'école qu'on a appelée romantique et que nous verrons bientôt à l'œuvre? Ne sont-ce pas là les principes qu'elle a proclamés, seulement avec moins de modération ?

Casimir Delavigne se laissa aller au courant des idées nouvelles, et s'il eût vécu, nul doute qu'il n'eût continué à suivre cette pente où son esprit juste et sensé l'entraînait. Ce n'est pas lui qui eût essayé de restaurer la tragédie dans son pompeux

ennui, avec ses confidents ridicules et ses strictes unités. Il savait fort bien que les esprits de nos jours, tout en admirant les œuvres magnifiques d'un autre âge et en apportant à leur représentation un culte religieux, demandent aux auteurs modernes de plus vives et plus fortes émotions, en rapport avec celles qu'ils reçoivent de toutes parts. Il *osa* donc, il *innova*, pour nous servir de ses expressions, moins que beaucoup d'autres qui se sont lancés plus hardiment, plus aventureusement dans la carrière, mais assez pour satisfaire à l'instinct de la curiosité, au besoin de mouvement de ses contemporains. Il a su leur plaire, et quelques-uns de ses ouvrages restent encore applaudis comme dans leur nouveauté.

La princesse Aurélie, épître satirique plutôt que comédie, éprouva un destin fâcheux. Le lieu de la scène est transporté pour la forme à Salerne, car l'auteur a avoué lui-même que sa comédie était un prétexte aux allusions du jour. La pièce avait été annoncée, sous ce titre : *Les trois Ministres*, et Casimir Delavigne comptait sur des portraits épigrammatiques pour amuser son public; il oublia trop l'action ou du moins il ne donna pas assez de force et de vivacité à son intrigue. *La Princesse Aurélie*, entourée de trois régents, par le testament de son père, ne peut se marier avant sa majorité, que si ces trois régents consentent à un mariage qui leur paraîtra utile à l'État. Elle aime Alphonse d'Avella et que fait-elle pour arriver à l'élever jusqu'au trône? Elle laisse entendre à ses ministres, d'une crédulité sans bornes, que son choix tombera sur l'un d'eux, et à chacun en particulier qu'il sera l'élu. Elle traite même fort mal Alphonse d'Avella, qu'elle juge un peu indiscret, jusqu'au moment où, maîtresse de sa destinée, elle la lui remet entre les mains. Cette comédie est tracée sur le canevas de celles de Marivaux, sans avoir le même mérite d'exécution. Le vers s'y montre élégant et spirituel, mais la fable et les personnages n'ont rien de sérieux. La vérité manque à ce monde de fantaisie, et qui n'a pas le charme de la grande fantaisie. Les pièces de circonstance ont ce défaut que les traits

malicieux qui font plaisir à l'époque où l'on joue ces pièces, deviennent insignifiants plus tard, sinon incompréhensibles. On ne se souvient même pas sans effort de mémoire des noms de ces ministres que Casimir Delavigne avait en vue et que, dans une strophe lyrique il appelait les *Amants de la Nuit;* l'on s'étonne que la main qui venait d'écrire l'*École des Vieillards*, se soit plu à crayonner ce badinage, où le cœur, malgré quelques sentiments délicats, n'est pas suffisamment intéressé, et dont l'esprit devait perdre naturellement de son sel avec le temps. *La princesse Aurélie* a été considérée comme l'erreur d'un homme de talent, d'un versificateur habile, qui prit un moment le ton de l'épître pour celui de la comédie. On applaudissait à outrance des vers de ce genre :

J'attends toujours du bien d'un nouveau ministère.

Ces traits d'à-propos, relatifs au ministère qui venait de tomber, et beaucoup d'autres allusions semblables remplissaient une grande partie de l'ouvrage, qu'ils ne purent néanmoins soutenir.

Le grand succès de *Louis XI* ne tarda pas à consoler le poète. C'est le caractère le plus vrai qu'ait tracé Casimir Delavigne. Le portrait de ce vieux roi plein de ruse et de jalousie, est d'une vérité saisissante; il plaît comme une excellente médaille historique; il est exact.

L'auteur a mis en scène le Louis XI de Plessis les Tours, le Louis XI de Walter Scott dans *Quentin Durward* (1), le vieux roi dont la conscience est agitée de remords et de craintes superstitieuses, qui s'est emprisonné dans son château fort et qui se fait garder par ses Écossais, n'ayant pour compagnie intime que son barbier Olivier le Daim et son compère Tristan. C'était

(1) Le Théâtre Français avait représenté, en 1827, et non sans un certain succès, un *Louis XI à Péronne,* drame en cinq actes et en prose, tiré de ce roman, par Mely-Janin, journaliste et littérateur qu'il ne faut pas confondre avec le brillant et spirituel rédacteur du feuilleton dramatique des *Débats,* qui a donné tant de célébrité à la seconde partie de ce nom.

rapetisser un peu la grande figure d'un roi qui, le premier, soumit les grands vassaux à la couronne, et prépara l'unité du royaume de France. Mais Casimir Delavigne ne songea qu'à l'unité de son drame. Il voulut faire une sorte de tragédie Shakespearienne selon la mesure de son génie et du goût français, tel qu'il le supposait. Il imagina de placer en opposition au roi un fils de ce duc de Nemours dont la tête avait été tranchée par le bourreau, et dont le sang avait rejailli sur ses enfants conduits et tenus sous l'échafaud pendant la décapitation. La situation était dramatique, Casimir Delavigne en a-t-il tiré tout le parti possible? N'a-t-il pas reculé un peu devant sa propre donnée, en la trouvant trop effrayante? Le jeune Nemours se présente devant le roi sous le nom du comte de Rhetel, et comme ambassadeur de Charles le Téméraire; il se montre digne du maître qui l'envoie, et après un défi audacieux, jette son gant aux pieds du monarque étonné de tant d'audace et de fureur, car les souvenirs de la mort d'un père et des offenses faites à sa famille ont passé dans le défi de l'envoyé de Charles; le roi dissimule son courroux, fait semblant de pardonner à cette fougue juvénile. Mais ses yeux habitués à lire tout ce qui se passe autour de lui, ont vu tressaillir Marie, la fille de Commine, à l'entrée de ce comte de Rhetel; il prend à part Marie, il l'interroge avec une astucieuse bonhomie et il apprend que ce prétendu comte de Rhetel n'est autre que Nemours. La perte de son ennemi, dont il soupçonne les projets de vengeance est aussitôt décidée; cependant il veut lui parler, et pénétrer tous ses secrets. Coitier son médecin, le seul homme qui ait son franc parler avec lui, le seul qu'il craigne et qu'il écoute, parce que sa vie défaillante est entre les mains de ce docteur, a vainement voulu le ramener à des idées de clémence; Coitier donne alors à Nemours le conseil de fuir, et lui livre, pour qu'il puisse s'échapper, la clef des appartements du roi, mais au lieu de fuir, Nemours se cache dans l'alcove royale, et le poignard à la main, attend le meurtrier de son père. Le vieux roi se trouve tout à coup en pré-

sence du jeune homme si profondément irrité. La scène est belle, et les angoisses de Louis XI, sur la tête duquel le poignard est suspendu sont admirablement dépeintes ; mais soudain, Nemours change de pensée, et en voyant le persécuteur de sa famille si vil et si méprisable, il le laisse en proie à sa conscience et à ses frayeurs. Cette générosité incompréhensible de Nemours, détruit l'effet longuement ménagé par l'auteur ; on sait bien que Louis XI ne peut pas mourir d'un coup de poignard. L'histoire se refuse à cette combinaison; mais il aurait fallu qu'une cause indépendante de la volonté de Nemours comme l'arrivée de Coitier eût provoqué la fuite du jeune homme. Il n'est pas naturel qu'avec de si graves motifs de représailles, il soit arrêté par un mouvement d'humanité, ou par un mépris supérieur à l'humanité. Aussi le dernier acte de cette pièce n'a-t-il aucun intérêt; Nemours est pris et exécuté sans qu'on s'intéresse à son sort, pas plus qu'on ne s'est intéressé à ses amours, épisode léger jeté dans le drame. Louis XI achève de mourir, et une scène empruntée à Shakspeare, celle où le dauphin met la main sur la couronne, avant que son père ait fermé les yeux, soutient seule le dénouement. Le drame de *Louis XI* n'est donc qu'une peinture du caractère du roi, mêlée de détails plus ou moins romanesques et dramatiques qui tiennent peu à l'action. Le dialogue est d'un style toujours correct et travaillé. Ce fut un succès qui s'est prolongé, et qu'un acteur bien approprié au rôle de Louis XI, comme l'était Ligier, fera revivre encore à certains moments.

Casimir Delavigne aimait les vers ingénieux ; il n'y renonçait pas dans les plus graves sujets. Le roi Louis XI, arrivant à pas lents et tombant épuisé sur un banc, s'écrie :

Le soleil m'éblouit, et sa chaleur m'oppresse :
L'air était moins pesant, plus pur dans ma jeunesse ;
Les climats ont changé.

Cela est spirituel, trop spirituel peut-être, mais l'esprit était

la qualité dominante de l'auteur, et nous citons ces vers comme spécimen de sa manière.

Les enfants d'Édouard, empruntés à Shakspeare, ajoutèrent un sombre tableau aux productions de l'auteur. Le génie de Shakspeare s'est trouvé surtout à l'aise, lorsqu'il a entrepris de peindre les fureurs guerrières de l'Angleterre, les trahisons et les crimes qui accompagnèrent les changements de dynastie et la possession du trône depuis Richard II jusqu'à Richard III. Il a composé sur cette période huit drames, dont la réunion forme une véritable épopée. Révolte de nobles, orgueil jaloux des prêtres, guerres civiles, guerres étrangères, tout ce désordre qui dura près de cent ans se ranime sous le souffle du grand poète et se meut sous les yeux du spectateur, comme dans une sanglante fantasmagorie. On voit le rusé Bolingbroke s'emparer de la couronne du faible Richard II et la mettre sur sa propre tête, mais bientôt il est forcé de la défendre à son tour contre les barons mutinés. Bolingbroke, sous le nom d'Henri IV, craint jusqu'à son fils, et celui-ci, pour ne pas donner d'ombrage à son père, se livre à une vie licencieuse et frivole, mais en conservant sous le masque de la folie le sens et la dignité qu'il doit montrer plus tard. C'est alors que Shakspeare met en scène le joyeux Falstaff et ses compagnons de débauche, qui sont devenus des types de sensualité et de poltronnerie. Henri V, à peine monté sur le trône, meurt après avoir conquis une partie de la France, *ce jardin du monde*, comme l'appelle Shakspeare; la minorité de Henri V et son incapacité ramènent bientôt la division. La France, incarnée dans Jeanne d'Arc, cette héroïne que Shakspeare a calomniée à sa façon, moins cruelle encore que celle de Voltaire, reprend ses villes occupées par les Anglais. La guerre éclate entre les maisons d'York et de Lancastre; la rose blanche et la rose rouge sèment leurs cruelles épines dans le royaume, et le sombre Richard III, l'odieux bossu qui haïssait le genre humain de toute l'énergie de sa laideur, jette sur les degrés du trône les cadavres de ses neveux.

C'est surtout dans la peinture de ce caractère que Shakspeare a déployé une incroyable vigueur. On y voit l'astuce unie à la perversité. Il y a quelque chose de plus saisissant encore que le meurtre des deux héritiers du trône, c'est la séduction de lady Anne, la veuve d'Édouard. Quelle affreuse lumière jetée sur les fragilités du cœur! Voyez lady Anne qui conduit le deuil de son beau-frère assassiné par Richard; elle a mené un autre deuil naguère, celui de son jeune époux, le prince Édouard, également assassiné par Richard. Elle verse des larmes; elle laisse échapper de son âme des imprécations contre l'affreux duc de Glocester. Qui donc se présente tout à coup à sa vue? c'est lui, le meurtrier! — Retire-toi, misérable! que viens-tu faire ici? Laisse les morts en paix, ne trouble pas la douleur de celle que tu as privée d'un père et d'un époux! — Mais Richard arrête le convoi, Richard force lady Anne à l'écouter. Ce prince, le plus bossu des princes, la créature le plus mal ébauchée de son royaume, ose adresser à la jeune et belle veuve des propositions d'amour : il l'invite à l'épouser. C'était pour se rapprocher d'elle qu'il s'est élevé par de si sanglants degrés. La beauté enivrante de lady Anne a subjugué sa raison, déchaîné sa passion... Ce serpent au visage humain, à force de flatteries fait oublier ses meurtres et même sa laideur. Il verse dans l'oreille de lady Anne le poison de ses louanges; la bru d'Henri VII abandonne la conduite du deuil à Richard, sans craindre qu'une voix sorte de son cercueil et l'accuse de profaner les sépultures. La veuve d'Édouard accepte de l'assassin de son époux un anneau, promesse d'un nouveau mariage... Voilà une des premières scènes de ce drame étonnant terminé par une admirable imprécation de toutes les ombres des personnes assassinées par Richard.

Casimir Delavigne n'était pas homme à imiter Shakspeare dans ces tours de force; son génie, plus modéré, suivait le cours naturel des choses, et quand il trouvait des crimes sur son chemin, il tâchait même d'en adoucir l'horreur. Ce qui a frappé Casimir Delavigne dans ce sombre sujet de Richard III, c'est

la grâce de ces deux tendres victimes, dont le souvenir fait dire, dans Shakspeare, au meurtrier Tyrrel :

We smothered
The most replenished sweet work of nature,
That, from the prime creation, e'er she fram'd (1).

C'est le parfum de ces deux roses tranchées sur la même tige, autre comparaison heureusement transportée par Casimir Delavigne dans la tragédie française, qui a doucement enivré le poète. Il a voulu aussi rétablir la noblesse de la femme, si rabaissée par Shakspeare. Il a tracé le portrait de mère à la fois digne et touchant, en un mot il a pris toutes les précautions possibles, même en donnant à l'assassin Tyrrel de poétiques souvenirs et des réminiscences de paternité, pour rendre son sujet moins terrible, moins saisissant. Malgré tout, l'horreur a encore dominé et les *Enfants d'Édouard* sont dans le répertoire de Casimir Delavigne, de cet esprit correct, gracieux et doux, un étrange épisode, mais portant l'ouvrage de l'auteur qui produit la plus vive impression.

Le travail des vers fatiguait Casimir Delavigne qui souffrait d'une maladie du foie, et son frère, Germain Delavigne, le collaborateur de Scribe, l'engagea à écrire une comédie en prose, et lui lut, un jour où ils s'entretenaient dans leur bibliothèque, le paragraphe suivant de l'*Histoire d'Espagne* de Ferreras :

« Le roi don Philippe, voulant réformer de grands abus qui « s'étaient introduits dans le royaume pendant sa longue « absence, convoqua à cet effet les États à Tolède. L'empe- « reur, son père, lui avait extrêmement recommandé don Juan « d'Autriche, qu'il avait eu, comme je l'ai dit, d'une dame alle- « mande, et qui était élevé, à Villa Garcia de Campos, sous « l'habit de paysan, sans qu'on lui eut fait connaître ce qu'il « était. Le roi, résolu de s'acquitter de cette obligation, partit

(1) Nous avons étouffé le plus complet, le plus doux ouvrage que la nature ait formé depuis la création.

» pour le monastère de la Espina et manda à Louis Quexada de
» lui amener en ce lieu don Juan d'Autriche afin de le recon-
» naître. Quexada obéit, et quelques-uns assurent que le roi
» s'attendrit à la vue de don Juan, en se rappelant la mémoire
» de son père, et lui apprit à qui il devait le jour. »

Casimir Delavigne combina d'après ce passage le plan de sa comédie en prose et en cinq actes, intitulée : *Don Juan d'Autriche* ou la *Vocation :* cette comédie me semble, après *l'École des Vieillards*, le meilleur ouvrage dramatique de Casimir Delavigne. Le premier acte en est vif et bien posé ; les deux frères, Philippe II, le sombre Philippe II, sévère et froid, et le bouillant don Juan sont mis, l'un en face de l'autre, avec autant d'intelligence que de vigueur. Don Juan ignore sa naissance, et Philippe ne la lui révèle pas ; ils sont jeunes tous les deux, et l'on devine qu'ils aiment la même femme. On pressent le drame qui va avoir lieu entre les deux frères. Il y a aussi un bon sentiment comique dans la position de don Quexada qui croit avoir élevé don Juan pour le couvent, et qui l'entend déclarer, qu'il ne reconnaît que trois bonnes choses en ce monde, « la guerre, les femmes et la chasse. » Le second acte ne laisse rien non plus à désirer. La nouvelle entrevue des deux frères devant dona Florinde, aimée et amoureuse de don Juan, la jalousie du roi, l'enlèvement de don Juan, et surtout la qualité de juive de dona Florinde, qui ne manquera pas d'amener des complications nouvelles, tiennent en haleine le spectateur. L'idée de don Quexada de conduire don Juan au couvent de Saint-Yust, où s'est retiré Charles-Quint est une excellente idée, une de ces idées que Scribe aurait eues, et dont il dut féliciter particulièrement son confrère et ancien camarade.

Le tableau du monastère de Saint-Yust et de l'élection de Charles-Quint à la dignité de maître abbé, est amusant ; il apporte de la variété dans l'action sans la ralentir. Charles-Quint retrouvant un fils dans don Juan, et se laissant attendrir aux souvenirs de sa jeunesse et au sentiment de sa paternité,

ce vieil empereur, dont la dignité est un peu compromise, reprend quelque chose de son ancienne majesté : on le voit disposé à lutter avec Philippe II, pour les intérêts de don Juan; on lui sait gré de ce bon mouvement, et on lui pardonne le rôle qu'il joue sous le nom de frère Arsène parmi les moines, dans ce couvent où il a voulu s'ensevelir, et où il prépare même ses funérailles, idée bizarre que l'histoire a trouvée plus extravagante que grande. Ce troisième acte, égayé par un petit Chérubin, confident du frère Arsène, le moinillon Peblo, n'est pas inférieur aux deux premiers.

La terrible inquisition plane sur le quatrième acte et lui donne une sombre couleur. On est presque fâché de voir Philippe II employer ce sinistre et dangereux moyen pour effrayer dona Florinde et triompher de sa faiblesse, quelque peu de sympathie qu'on ait pour le roi. Il semble trop s'abaisser, et la possession d'une femme achetée à ce prix paraît honteuse pour lui, mais l'intérêt du drame augmente, et de belles scènes résultent de ce funeste amour. La déclaration de dona Florinde qui s'avoue juive pour échapper à la passion du roi, la rencontre des deux frères et les provocations de don Juan sont d'un puissant effet, et l'on regrette seulement que le quatrième acte finisse comme le second, par un nouvel ordre de faire saisir don Juan. C'était le moment de faire venir Charles-Quint. On ne conçoit pas que Casimir Delavigne se soit privé de cette formidable apparition.

Le cinquième acte est malheureusement très faible; il n'offre qu'un dénouement et un dénouement prévu. On se doute bien que l'autorité de Charles-Quint empêchera Philippe II de céder à ses mauvais instincts, et de se venger de son frère et de dona Florinde. Philippe II cède sans lutter avec son père, et ce dernier acte, qui aurait pu être consacré à Charles-Quint, et le relever dans toute sa hauteur impériale, atteste trop l'empressement de Casimir Delavigne à terminer cette œuvre, ou trop de précipitation dans l'ordonnance de son plan, qui, selon l'aveu

de son frère, ne lui coûta que deux jours. Malgré ce défaut, *Don Juan d'Autriche* est une pièce pleine de mérite et qu'on voit toujours avec plaisir.

Dans une *Famille sous Luther* on regrette de ne pas rencontrer le principal personnage, cet homme puissant, qui ramena l'Église aux principes de la démocratie, et foula sous ses pieds la triple couronne papale ; ce simple moine brûlant sur la place publique de Wittemberg les décrétales lancées contre lui par la cour de Rome, et refusant avec courage de rétracter ses doctrines à la diète de Worms, devant l'empereur Charles-Quint lui-même ; enfin l'apôtre de la raison, à la bouche éloquente, au visage maigri par les veilles et les études, au cœur palpitant pour les souffrances du peuple opprimé, Luther, l'intelligent et courageux Luther.

La *Popularité* eut le tort de procéder comme la *Princesse Aurélie* par voie d'allusions, mais avec plus d'ampleur. Casimir Delavigne essaya de représenter les divers partis qui s'agitaient en France sous le gouvernement du roi Louis-Philippe, le parti républicain, le parti légitimiste et enfin le parti constitutionnel. Il choisit pour scène l'Angleterre, et y transporta, en quelque sorte, l'émeute qui avait suivi le convoi du général Lamarque. Il traça des portraits qui avaient autant de ressemblance que cela était possible avec les personnages du jour. Cette préoccupation nuisit sans doute au plan de la *Popularité* comme elle avait nui à la *Princesse Aurélie*. C'est toujours déplacer le succès que de le chercher dans la curiosité contemporaine plutôt que dans le fond même du sujet, non pas que le sujet de la popularité ne soit digne et élevé, mais jamais la comédie politique n'apparut plus dénuée d'un intérêt passionné et émouvant. Les trois premiers actes de cette pièce ne sont remplis que de dissertations dans lesquelles s'escriment à plaisir sir Édouard Lindsey, orateur éloquent, fidèle à l'ordre établi, et qui ne veut qu'un changement de ministère, Mortins, journaliste, épris de la république et personnifiant Armand Carrel dans la pensée de l'auteur, lady Strafford, dame

royaliste, en secrète mission pour rattacher des partisans aux Stuarts (duchesse de Berry au petit pied), lord Derby, son oncle, conspirateur peureux, Thomas Goff, meneur populaire, mené lui-même par les journaux, Caverly, type du rieur égoïste, Godwyn, misérable pamphlétaire, et enfin, l'honorable Gilbert Lindsey, père d'Édouard, sage retiré des affaires publiques, mais qui se voit avec bonheur revivre dans son fils.

Sir Gilbert Lindsey redoute la popularité pour Édouard : elle commence par donner plus qu'elle ne demande, lui dit-il, mais bientôt c'est le contraire, et l'on ne tarde pas à être entraîné par elle plus loin qu'on ne voudrait aller. De peur de perdre la popularité on va de faiblesse en faiblesse jusqu'à participer à des actions honteuses, à des crimes même. Édouard Lindsey rassure son père ; il est sûr de lui-même, et sa force d'âme est mise en effet bientôt à une rude épreuve. Une sédition a été préparée pour le convoi de lord Névil, défenseur des libertés publiques ; sir Édouard jouit de la faveur populaire ; il est chef de l'opposition ; qu'il dise un mot, qu'il fasse un pas, non seulement le ministère qu'il combat tombe, mais peut-être le trône avec le ministère. Mortins espère établir la république, lady Strafford espère couronner le prétendant, mais sir Édouard Lindsey ne croit pas que l'intérêt du pays exige de si profondes modifications dans le gouvernement ; il résiste d'un côté à l'amitié de Mortins, de l'autre à l'amour de lady Strafford, il résiste aussi à la menace que lui fait le gazetier Godwyn de publier une lettre qui compromet l'honneur de sir Gilbert Lindsey ; il fait son devoir envers et contre tous. Loin de favoriser l'émeute il la dissipe comme premier Alderman ; il apporte de plus dans cette grave circonstance son appui au ministère dont il méditait la chute, quitte à recommencer la guerre plus tard. Il perd un ami, une maîtresse et sa popularité, mais il a agi selon sa conscience, et il lui reste l'estime de son père, calomnié par de fausses apparences. Les deux derniers actes où se concentre cette lutte de sir Lindsey contre des tentations qui pourraient briser la volonté d'un autre

homme, ont de l'élévation et de la noblesse, et Casimir Delavigne a trouvé là deux ou trois scènes de grande comédie. Il n'a peut-être même jamais atteint plus haut, mais l'ensemble de la pièce est froid, raisonneur, la partie amoureuse est totalement indifférente, et cette œuvre n'est en somme qu'une belle étude sur divers systèmes politiques, et sur la conduite d'un homme de cœur au milieu des factions. La périphrase, défaut de l'auteur, domine encore un peu trop dans le style, et voici, par exemple, de quelle façon s'exprime Mortins pour désigner les ouvriers des ports, les prolétaires de Londres. Il dit à sir Édouard :

Par quelques mots brûlants et de ta main signés
Arrache à leurs travaux ces hommes dédaignés,
Mais purs, mais dont la race, injustement flétrie,
De ses mâles sueurs enrichit l'Industrie.

Dans ce style apprêté, n'y a-t-il pas trop d'esprit, trop d'art, trop de métier ?

L'auteur développa ensuite le Cid du *Romancero* et de *Guillen de Castro*, dans sa *Fille du Cid*, tout en renfermant son personnage dans la prison des unités. Il recueillit toutes les traditions éparses sur le héros de Valence, pour les faire entrer dans sa tragédie ; cette fusion était difficile à obtenir. Le drame romantique n'existe que par l'intérêt de l'action : si le poète n'a pas de mouvement dans son intrigue, s'il ne s'appuie pas sur des combinaisons fortes et originales, on ne lui permettra pas cette sorte de placage qu'on appelle vulgairement la couleur locale. Le Cid de Corneille est plus Espagnol que celui de Casimir Delavigne, et cependant Corneille n'a pas raconté de ballade ni mis en œuvre tous les petits faits de la tradition. Il s'est contenté, pour ainsi dire, d'aspirer à pleins poumons l'atmosphère espagnole répandue autour de lui, et d'animer ensuite son héros d'un souffle puissant.

Si nous avons bien compris la pensée de Casimir Delavigne, et nous cherchons avant tout à descendre dans la pensée des auteurs, le Cid de Guillen de Castro lui est apparu avec une

barbe vénérable; bon, parce qu'il est toujours fort, constant appui des autres, et se reposant dans sa vieillesse comme un lion généreux. Le Cid est un peu plus chrétien qu'à vingt ans, mais, en adoucissant la violence du guerrier, la religion n'a jamais diminué son ardeur; il préfère toujours le casque au capuchon : sa lèvre retrouve parfois, quand il parle des moines, le ton de son époque, assez libre à leur égard; mais il laisse chacun faire à sa guise son chemin ici bas. Le Cid est encore sensible aux souvenirs d'amour de sa belle jeunesse; Chimène n'est plus, mais la mémoire de cette femme adorée vit dans le cœur du noble époux. Lorsqu'il regarde sa fille Elvire, si fière et si digne de sa mère, il reporte son âme aux jours enchantés de sa passion; il regrette jusqu'aux désespoirs amoureux, et une douce larme, goutte de rosée qui vient du cœur, se suspend à ses longues moustaches, qui ont fait tant de fois reculer les Maures épouvantés. Tel est le Cid dans l'intérieur de sa famille, aussi respecté que le vieil Horace dans la sienne, mais moins rigoureux que lui et rendant le courage à un jeune homme en s'accusant d'en avoir manqué.

Le *Conseiller rapporteur*, la dernière pièce de Casimir Delavigne ne réussit pas. Il avait donné cette comédie, comme étant de Lesage avec un prologue. Labranche et Crispin se rencontrent à Vire. Labranche et Crispin se sont heurtés comme dans la vieille comédie : — C'est toi? — C'est moi. — D'où viens-tu? — A qui es-tu? Voilà l'exposition. Crispin est entré dans la maréchaussée; Labranche appartient à Dorante, avocat qui est venu plaider devant les juges de Vire pour un de ses amis, le docteur Valère, accusé d'avoir enlevé la femme de M. Corniquet. Un conseiller rapporteur, connu par la rigidité de ses principes, M. de la Pommeraye, menace les coupables d'un arrêt foudroyant. Dorante a été le camarade de collége du conseiller. Dorante imagine de faire faillir son ancien ami, afin de le rendre plus indulgent. M[me] Corniquet, femme de lettres, demeure tout près de M. de la Pommeraye. Il a été touché

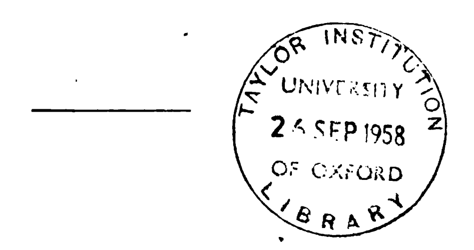
des charmes de sa voisine. Dorante, au moyen de Labranche, s'entend avec cette dame un peu galante, très disposée à oublier, non seulement les droits de son mari, mais les droits plus récents de Valère. On mène M. de la Pommeraye chez la belle. Emporté par la passion, il se livre à des empressements peu légitimes; alors paraît Labranche, qui se dit le mari de la dame! Grand bruit, épées au vent! Voilà M. de la Pommeraye obligé d'en venir au duel, après une tentative de séduction. Mme Corniquet éteint les lumières : obscurité profonde; Labranche se laisse tomber dans un fauteuil, Labranche crie qu'il est blessé à mort, il fait semblant d'expirer. Ainsi, M. de la Pommeraye, ce redoutable conseiller rapporteur, se figure avoir maintenant la mort d'un homme sur la conscience. Cette situation est assez plaisante. M. de la Pommeraye s'évade par la fenêtre; Labranche crie à l'assassin; la justice arrive, ayant en tête son président, que Dorante avait invité à souper, et qui a laissé sa raison au fond d'un verre de champagne; il veut juger pourtant. On a saisi un homme que l'on croit le coupable : c'est le véritable mari de Mme Corniquet, que sa femme refuse de reconnaître; celui-ci est traîné en prison. Comment la farce finira-t-elle? Le président se dégrise, mais en bon président, il veut condamner quelqu'un. Il a bien sous la main le prétendu assassin; par malheur, il manque quelque chose, le corps du délit : s'il n'y a pas d'assassiné, il n'y a pas d'assassin, cela est clair. Le conseiller rapporteur, qui n'est pas encore revenu de sa frayeur, redoute la sévérité du président et s'en remet à Dorante, qui lui promet de tout apaiser s'il consent à signer un rapport favorable à Valère. Le magistrat prévaricateur signe; Dorante arrange les choses au mieux. Corniquet consent à reprendre sa femme, en gardant pour avocat Dorante, successeur de Valère; car la dame a trouvé que Dorante était un si honnête homme qu'il n'y avait rien à lui refuser.

Tel est le gros de cette comédie, dont les détails, quelquefois plaisants, n'ont pas néanmoins cette fine fleur de style et cette

charmante folie qui fait excuser les plus fortes invraisemblances, et qui brille chez Regnard et chez Lesage.

Casimir Delavigne essaya d'établir dans la littérature dramatique, le juste milieu que chercha la politique de son temps. Il se posa comme un trait d'union entre l'école ancienne et l'école nouvelle. Avec plus de valeur littéraire que Scribe, mais avec moins de ressources théâtrales, il a parcouru une belle carrière que la mort a fermée trop tôt. Nous nous rappelons une circonstance touchante qui se produisit à ses funérailles en 1843. Un poète polonais, M. Christien Ostrowski s'approchant de la fosse ouverte où descendait une des gloires de la France, prit la parole au nom de ses compatriotes, et jeta sur le corps de l'auteur de *la Varsovienne*, un peu de cette terre polonaise que les exilés emportent avec eux, afin de rendre les derniers devoirs à leurs frères, mourant loin du sol natal. Ce fut un moment solennel et plein d'intérêt. La nationalité polonaise et la nationalité française semblaient faire alliance sur ce tombeau (1).

(1) M. Christien Ostrowski s'était réfugié en France après avoir vaillamment combattu pour la cause polonaise; voyant son pays rejeté sous la domination étrangère, et son service militaire interrompu, il s'est acquis dans notre littérature une place distinguée. Il appartient à notre histoire comme auteur dramatique, par les belles et nobles compositions de *Griselde* ou *la Fille du peuple*, de *Françoise de Rimini*, d'*Edwige ou les Jaghellons*. On attend de lui un *Jean Sobieski*, tragédie dans laquelle l'auteur a mis, dit-on, toute son âme de poète et de soldat.



CHAPITRE VINGT-TROISIÈME

TRANSITION DE L'ÉCOLE CLASSIQUE A L'ÉCOLE ROMANTIQUE

ALEXANDRE SOUMET, JULES LEFÈVRE, ALEXANDRE GUIRAUD, ALFRED DE VIGNY.

Il est temps d'expliquer ce qu'on entendait par le mot *romantique*, qui a fait tant de bruit, et que madame de Staël avait été des premières à lancer dans la circulation : peu de personnes l'ont compris dans sa véritable acception. Pour beaucoup de gens il ne représente encore que de jeunes enthousiastes avec de longs cheveux sur les épaules et des bouquets de barbe au menton, ou bien des excentricités littéraires en désaccord avec le sens commun; mais tous ceux qui ont réfléchi sur les choses d'art savent bien qu'il ne faut pas prendre le masque pour le visage, et font la part des grotesques travestissements que toute innovation entraîne avec elle. Qu'est-ce donc que l'école romantique, dont l'existence ne peut plus être contestée ? Nous prions le lecteur de prendre ce mot dans l'acception où la critique sérieuse le prend; romantique signifie tout simplement ce qui est opposé à l'esprit de convention, ce qui naît de la fantaisie des poètes. La littérature grecque dans ce sens a été romantique; la littérature romaine a été classique, au contraire, parce qu'elle

ne fut qu'une constante imitation. Les Espagnols, les Anglais, les Allemands ont été romantiques; nous ne saurions trop le répéter, leur littérature est sortie de leur sol, tandis que la littérature française s'est imprégnée à son début du goût de l'antiquité. On a vu se développer ce besoin de nouveauté et d'indépendance qui, comprimé par des chefs-d'œuvre, s'est emparé néanmoins, à diverses époques, avec tant de vivacité, de quelques hardis esprits, las des règles dont nos grands maîtres se sont plaints eux-mêmes tout en les subissant. En vingt endroits de leurs préfaces et de leurs examens, on trouve, ainsi que nous l'avons fait remarquer, des protestations contre la tyrannie d'Aristote; car ce pauvre Aristote, parfaitement innocent de la plupart des rigueurs que les pédants ont inventées, est le bouc émissaire chargé de toutes les malédictions.

Placé à ce point de vue, et c'est le seul d'où l'on puisse dominer la question, on n'est exposé à aucune injustice, ni envers le passé ni envers le présent; on suit les diverses directions de l'art avec l'intérêt qu'elles méritent; on accorde son estime à tout ce qui est beau, original et vrai, sans s'astreindre à des comparaisons forcées; on ne reconnaît pour règles de son jugement que la morale et la raison, ces deux grandes lois de l'humanité! C'est d'après ces principes que, dépouillé de toutes passions et ne pensant pas que la critique ait ici-bas la mission d'Erostrate, nous avons applaudi et nous applaudirons toujours aux efforts novateurs, bien que nous soyons rempli de respect et d'admiration pour les sublimes génies qui ont illustré notre scène. Si donc nous nous sommes bien fait comprendre dans le cours de cet ouvrage, la France a senti la nécessité d'avoir un théâtre national, comme celui qu'ont eu l'Espagne, l'Angleterre, l'Allemagne, avec cette différence que notre esprit exact demande un certain ordre, une certaine régularité dans la conception. Nous ne saurions, en effet, nous contenter des tableaux historiques de Shakspeare, qui se suivent sans s'enchaîner, ni des fantaisies de Lope de Vega et de Calderon, ni des imaginations surnaturelles

de Gœthe : tout en imprimant au drame l'action qui manque aux tragédies classiques ; tout en le faisant sortir de nos mœurs, et non des mœurs grecques ou romaines ; tout en le mettant en harmonie avec nos habitudes, au lieu de lui conserver sa forme surannée, il est absolument nécessaire que l'on se garde de blesser la logique de notre esprit. Nos tragédies, et nous admirons autant, encore une fois, que personne le développement des passions et des caractères qui en font le mérite, sont empreintes, malgré cela, de froideur, parce que le mouvement ne se joint pas d'ordinaire à cette analyse psychologique.

Il arrive, dans les littératures comme dans le monde social, des révolutions qui changent l'aspect des choses et dénotent, jusque dans leurs écarts, le besoin de progrès qui tourmente l'esprit humain. Nous nous agitons en tout sens pour varier la forme de la pensée, circonscrite dans des bornes trop étroites ; et cette forme même, périssable comme tout ce qui appartient à la terre, survit quelquefois aux idées enveloppées par elle ; elle garde un long empire sur les imaginations ; elle passe à l'état de préjugé. C'est ainsi que l'époque dite Renaissance a exercé, sur les littératures modernes, et particulièrement sur la littérature française, une influence dont nous commençons à peine à nous débarrasser. Chose étrange ! après dix-huit siècles, les dieux du paganisme recevaient encore l'encens de nos poètes, même les plus chrétiens, et les formules d'une poésie morte exprimaient nos désirs et nos regrets, nos haines et nos amours. Montesquieu, dans cette tête où se mouvait l'*Esprit des lois*, logeait le *Temple de Gnide ;* Voltaire qui a résumé pendant le dix-huitième siècle toute la sagacité française, aiguisait les flèches de Cupidon et déployait la ceinture de Vénus. Si Anacréon, le vieillard couronné de roses, était ressuscité au milieu des beaux esprits de Paris, il aurait pu se croire encore en Grèce, rêvant de l'Olympe au pied du Parnasse. Au plus fort de la république, de cette grande lutte des idées indépendantes contre les autorités vieillies, on jouait *Vénus pèlerine* et autres pièces

mythologiques. Sous la restauration l'Opéra maintenait dans son répertoire *les Filets de Vulcain*, *Mars et Vénus*.

La raison en ce monde ressemble bien souvent aux Prières d'Homère : elle est boiteuse ; elle vient, mais à pas lents. L'empire de la tradition sur le cerveau humain est plus durable qu'on ne serait tenté de le croire d'abord à en juger par le nombre des révolutions morales qui ont agité ce monde. Bien longtemps après que les idées ont perdu leur autorité, les mots survivent, les images subsistent encore, et le langage se trouve hérissé de contre-sens auxquels l'habitude rend les oreillles insensibles, mais qui n'en sont pas moins d'étranges anomalies pour tout esprit exact. On a signalé, par exemple, l'expression de *cendres*, appliquée aux restes mortels de Napoléon, dans un état de société où l'on ne brûle plus les morts. Nous avons relevé, chemin faisant, chez les écrivains de l'ancienne école de pareilles discordances. La poésie dramatique elle-même, qui demande tant de vérité, était pleine de ces incohérences que le bon sens désavoue, comme l'a fait ressortir dans un excellent travail un écrivain judicieux, le baron Taylor, qui a puissamment aidé à l'essor des nouvelles idées et dont nous signalerons l'influence sur les destinées du Théâtre-Français.

C'est seulement vers les premières années de la restauration que les poètes ont trouvé souverainement ridicule de mettre leurs vers sous le patronage de divinités fabuleuses ; ils ont commencé à s'apercevoir que, s'ils s'exprimaient dans l'idiome commun, ils seraient entendus de tout le monde, réveilleraient de plus vives sympathies et s'acquerraient plus de lecteurs. En même temps que cette lumière descendait dans leur esprit, ils se sont appliqués à des études philologiques ; afin de s'assurer exactement de la propriété des mots, et de communiquer à leur pensée une expression énergique et précise. Par une réaction même contre la forme usée dont ils sentaient l'absurdité, ils ont adopté d'abord un catholicisme d'emprunt et se sont montrés plus religieux qu'ils ne l'étaient au fond, et même plus monar-

chiques. Les vieilles cathédrales et les vieux châteaux, ressuscités par le goût du moyen âge, ont donné aux poètes nouveaux une couleur de royalisme et de dévotion, qui s'est effacée bientôt.

Telles étaient les idées qui tourmentaient la plupart des esprits éminents vers la fin de la restauration. C'était vraiment une triste chose que les pâles imitations de la noble tragédie de nos pères, dans lesquelles tout était calqué, exposition, nœud, dénoûment, sans que la vie animât les personnages, espèces d'ombres, comme cette foule sans cesse repoussée par le nocher Caron sur les bords du Styx. Il y avait absence complète d'énergie, de passion, de vérité, si bien que quand on veut se rendre compte des impressions causées par ces déclamations vulgaires, on est vraiment forcé d'emprunter le mot que les anciens appliquaient aux mauvaises harangues : *frigebat*. Il y faisait froid.

Alexandre Soumet après quelques tragédies antiques, *Saül*, *Clytemneste*, *Cléopâtre*, essaya une *Jeanne d'Arc*, en imitant Schiller : l'école dramatique procédait par l'imitation des théâtres étrangers et encore avec timidité.

Quel admirable drame populaire l'auteur aurait pu faire avec le sujet de Jeanne d'Arc, mais en se servant de toute la largeur du système de Shakspeare. Il aurait fallu prendre Jeanne d'Arc bergère, Jeanne d'Arc, écoutant les voix mystérieuses qui lui parlent pendant qu'elle fait paître son troupeau ; et il aurait fallu la conduire, à travers tous les accidents de sa vie, jusqu'au dénoûment fatal, au bûcher de Rouen. Ceux qui ont consulté les pièces de son procès savent tout ce que l'histoire fournit d'heureux détails pour une vaste conception. Il eut été curieux de montrer Jeanne se présentant devant Charles VII et sa cour, humble et simple comme une *pauvre petite bergerette*, et de la suivre ensuite devant les théologiens chargés de reconnaître si elle n'avait pas conclu quelque pacte avec Satan. « *Beau spectacle*, dit Alain Chartier, *que de la voir disputer*, *femme contre des hommes*, *ignorante contre des doctes*, *seule contre tant d'adversaires*. » Il eut été curieux de la voir présider plus tard au sacre

de Charles VII dans l'église de Notre-Dame de Reims, à côté des comtes de Clermont et de Vendôme, des sires de la Trémouille et de Laval. Un de nos excellents historiens, M. Henri Martin, a emprunté ce tableau aux mémoires du temps. « Elle était, s'écrie-t-il, debout près de l'autel, son étendard à la main. Cette céleste figure, illuminée par des rayons mystérieux qui tombaient des vitraux peints, semblait l'ange de la France présidant à la résurrection de la patrie. » Rien de plus touchant que sa mort et son procès, pendant lequel elle déploya tant de noblesse et de dignité; tout cela mériterait d'être traité avec détail. On y verrait jusqu'à quel point le fanatisme égare les hommes et les rend insensibles aux plus admirables efforts du courage et de la vertu.

Shakspeare a vu Jeanne d'Arc avec des yeux d'Anglais, et l'on s'étonne même qu'un aussi grand génie ait poussé les préjugés de sa nation jusqu'à injurier un beau caractère. On sait ce que Voltaire a fait de la pucelle d'Orléans, qui a moins à se plaindre des alexandrins barbares de Chapelain que des vers spirituels, mais irrévérencieux du philosophe : Schiller a faussé trop ouvertement l'histoire, et sans vouloir être injurieux, a dénaturé le caractère de Jeanne : il l'a métamorphosée complétement en prophétesse, au lieu de s'en tenir à une fille héroïquement inspirée. Il est vrai que Jeanne d'Arc avait la sainte conviction qu'elle sauverait la France et le roi; mais il y a loin de là à une sorte de sibylle découvrant ce qui est caché. Jeanne d'Arc est avant tout une de ces nobles femmes, comme on en voit surgir dans les temps de guerre et d'oppression, créatures faibles de corps, mais fortes de cœur, qui encouragent les hommes à combattre et à mourir, élevées qu'elles sont au dessus de leur sexe par l'enthousiasme de la liberté ou de la foi.

Alexandre Soumet, comptant sur la popularité d'un sujet traité déjà par d'Avrigny avec quelque succès, eut l'idée de sortir de la pompe accoutumée des personnages tragiques, à l'imitation de Schiller, et ce fut une louable pensée, mais il n'osa pas

pousser sa réforme assez loin, ou plutôt gardant pour son poème Jeanne d'Arc bergère et Jeanne d'Arc guerrière, il se renferma dans les limites de la captivité. De là vient que sa tragédie s'offre incomplète, dégagée de ses poétiques antécédents.

Alexandre Soumet a emprunté à Schiller, le père de Jeanne d'Arc et les sœurs de la guerrière, conception qui aurait pu être heureuse et dont Schiller lui-même n'a pas tiré un parti satisfaisant. C'étaient de bonnes figures à montrer, en faisant entrer ainsi le drame dans la tragédie; mais le rôle du père de Jeanne d'Arc, qui accuse lui-même sa fille de sorcellerie et consent à la faire condamner, est si peu sympathique, que tout le bon effet du personnage se trouve détruit. Ce vieillard est tellement stupide qu'on ne saurait écouter ses doléances avec quelque attention. Ce qu'il y a de mieux dans la tragédie d'Alexandre Soumet, c'est le caractère du duc de Bourgogne, caractère tracé avec énergie. Les haines enfantées par les meurtres de cette époque se résument vigoureusement dans cette création, et c'est une fort belle scène que celle où Jeanne d'Arc ramène le transfuge et le traître à de meilleurs sentiments pour sa patrie et pour son roi. Malheureusement cette scène est la seule dramatique de l'ouvrage, le reste entre dans la déclamation anglophobe. Les beaux vers n'ont jamais manqué à Alexandre Soumet, mais cela ne suffit pas, et cette tragédie, qui devait être si palpitante, est froide, malgré les larmes du père et des sœurs.

Mlle Georges, si admirablement douée, donna un moment de vogue à cette tragédie. La salle se levait avec enthousiasme, et battait des mains en entendant sortir de la bouche de la belle tragédienne ce vers qui eut un grand retentissement :

L'air de la servitude est mortel aux Français.

Dans *une fête de Néron*, tragédie faite en collaboration avec M. Belmontet, les deux auteurs ne craignirent pas d'esquisser, après Racine, le portrait d'Agrippine, et, ce que Racine n'avait pas osé faire, ils mirent en regard celui de la courtisane Poppée,

maîtresse des volontés de Néron ; ils dramatisèrent le récit de Tacite, mais la vigueur de l'historien manqua un peu à leur pinceau. Un *Richelieu* de M. Belmontet, et une autre pièce de lui l'*Héroïsme espagnol* ont obtenu dans plusieurs réunions littéraires un succès de lecture qui les font désirer au théâtre.

Dans *le Gladiateur*, Alexandre Soumet prouva que les catacombes, les églises des chrétiens primitifs, les temples romains aux colossales divinités, le cirque avec sa vaste arène ne méritaient pas le dédain où les règles d'Aristote les avaient laissés ; il essaya de reconstituer l'édifice entier, mais déjà sapé dans ses fondements, de l'univers romain. Il voulut descendre dans la vie intérieure du peuple-roi, nous conduire en quelque sorte dans les ruines obscures d'un Herculanum, au flambeau de son poétique génie ; il se plut à nous montrer les jeunes et voluptueux Romains couchés sur des lits de bronze, le front couronné de roses, s'enivrant de falerne et buvant aux dieux inconnus, las qu'ils étaient des dieux connus. A l'ode d'Horace, à l'élégie de Tibulle, il opposa le chant du prêtre chrétien, la prière de la vierge : puis, et c'était là son intention réelle, nous invitant à assister au repas libre des esclaves, et faisant entendre derrière eux, dans les profondeurs du cirque, la voix rugissante des léopards, des tigres, des lions, et celle du peuple romain, non moins féroce, il s'appliqua, poète philosophe, à mettre à nu le vice des sociétés antiques, le honteux esclavage et ce droit de vie et de mort que les pères s'arrogeaient même sur leurs enfants.

Dans *Jane Grey*, il recueilli un des épisodes les plus touchants de l'histoire d'Angleterre. Les Deux-Roses n'ont pas produit de rejeton plus doux et plus parfumé que cette pâle fleur moissonnée sitôt, *ante diem*, comme disaient les poètes latins, cette Jane Grey, victime de l'ambition de ses parents. L'historien Hume, assez sec d'ordinaire, s'attendrit en racontant les malheurs d'une jeune femme qui ne régna que dix jours. Mariée à lord Guilford Dudley, elle se vit, à dix-huit ans, portée, en dépit de

ses efforts, au trône d'Angleterre, par son mari et surtout par son beau-père. On opposa cette prétendante aux droits de Marie et d'Élisabeth, filles d'Henri VIII. Jane était douce, bonne, pleine de grâces et d'instruction; elle était versée dans la connaissance des langues anciennes et modernes; elle lisait Platon en grec pendant que le reste de sa famille se livrait aux plaisirs de la chasse. L'amour de l'étude, une profonde tendresse pour son mari, remplissaient la vie de Jane Grey, lorsque la main de fer du duc de Northumberland poussa ses deux enfants (ils étaient du même âge) dans cette route fatale de la royauté où l'échafaud était alors si voisin du trône.

Un pareil sujet tenta naturellement Alexandre Soumet dont le talent avait à la fois de la grâce et de l'éclat, mais dont le défaut était de se complaire un peu trop dans le bruit sonore et continu du vers aux antithèses pompeuses, bruit qui fait penser quelquefois aux mélodies retentissantes mais monotones des flots de la mer.

Il porta dans la tragédie de *Jane Grey* ce grandiose entremêlé de sublime et d'uniformité. Des scènes puissantes, des élans de véritable poésie, n'empêchèrent pas de sentir un peu de vide sous cette draperie majestueuse.

Le fond du drame est bien simple effectivement; la studieuse enfant qui s'amuse à lire les discours de Socrate mourant, n'a pas voué son cœur qu'à la philosophie. Il parle pour Guilfort, son fiancé, qu'elle épouse secrètement. La reine Marie se jette tout à coup au milieu de ces discrets amours; elle aime aussi Guilfort; elle en fait l'aveu à Jane effrayée. Elle découvre bientôt l'hymen des jeunes gens; sa colère, son indignation, éclatent. Alors agit l'ambition du duc de Northumberland; il conspire, il place le diadème sur la tête de Jane; ce diadème mal attaché tombe bientôt. Marie a repris son pouvoir. La prison s'ouvre alors pour la reine d'un jour. L'échafaud est en perspective; Marie veut obtenir un divorce; elle espère ressaisir Guilfort. Après de grands combats, les époux cèdent; mais Guilfort, fidèle, s'est

empoisonné. Jane n'aspire plus qu'à l'échafaud. Le tableau de Paul Delaroche, qui a déjà servi de dénoûment à tant de drames, se place naturellement ici. Marie, la sanglante Marie, après tous ces meurtres, éprouve une hallucination qui lui fait voir ce fameux tableau.

On doit encore à Alexandre Soumet *le Chêne du roi*, comédie, *le Secret de la Confession*, étude sur Philippe II et don Carlos, et une *Norma* dont, Jules Lefèvre, poète distingué, et qui n'a pas joui d'une réputation égale à ses œuvres, écrivit quelques scènes.

Jules Lefèvre se contentait de publier ses ouvrages, et n'employait aucun effort pour les faire connaître de la foule. Lié avec toutes les célébrités de notre littérature, surtout avec celles qui avaient débuté vers 1825 ou 1826, ami de Victor Hugo, d'Alfred de Vigny, d'Émile et d'Antony Deschamps, leur approbation lui suffisait, et il laissait le silence s'établir ensuite autour de lui. C'était un poète et un penseur qui vivait dans la retraite, et qui ne se dérangeait que pour contempler la nature et la chanter, cherchant entre le monde physique et le monde moral des rapports imprévus et nouveaux. Doué d'un esprit ingénieux et persévérant dans cet ordre d'idées, il n'était heureux que de ces bonnes fortunes intellectuelles, qu'un langage énergique et brillant, plein d'alliances de mots d'un tour original, savait exprimer avec autant de hardiesse que de bonheur.

Jules Lefèvre, dont le père était employé au ministère des finances, aurait pu parcourir la carrière administrative; mais cette carrière convenait peu à ses goûts. La poésie était entrée dans son âme, il avait besoin de se dévouer à quelque chose, il courut porter et son bras et son cœur à la Pologne, qui essayait alors de reconquérir sa nationalité, bien résolu à se faire tuer pour une cause héroïque. Il ne fut que blessé, mais très grièvement, et jeté dans une prison, où le typhus lui fit voir le trépas sous un aspect plus désagréable que celui du champ de bataille;

il parvint à revenir en France, et se maria avec une jeune femme, dont l'esprit et les talents lui faisaient présager le bonheur.

La fortune se mit à sourire à Jules Lefèvre. Il vit s'ajouter à son bonheur domestique un héritage considérable et inespéré. Il fut riche, très riche; il eut soixante mille livres de rente, un hôtel, des chevaux, et ç'eût été l'occasion de les mettre en course pour aller frapper à la porte de la publicité, mais la modestie de son caractère se refusait à ces empressements vis-à-vis de la gloire, il attendait qu'elle vînt à lui. Il préféra s'enterrer en quelque sorte dans une vieille abbaye, l'Abbaye-du-Val, où il mit en ordre ses premières poésies : *la Crédence*, *l'Herbier*, *les Confidences*, et quelques réflexions morales qu'il fit paraître sous le titre d'*Œuvres d'un désœuvré*.

La fortune l'ayant abandonné avec la même facilité qu'elle était venue à lui, il supporta le coup en philosophe, et se consola avec la poésie, sa fidèle compagne (1). Les dernières poésies de Jules Lefèvre ont été publiées sous ce titre : *le Couvre-feu*. Ce volume est à coup sûr une des productions les plus élevées de notre temps. Jamais l'auteur n'a été plus maître de la langue qu'il s'était faite, et n'a décrit avec plus de vivacité et de curiosité dans l'image, les splendeurs de la création et les inspirations de l'âme humaine vers le bien et le beau. Il lui était permis de croire que l'Académie pourrait au moins lui ouvrir ses portes, qui s'ouvrent quelquefois si aisément, et rendre justice à une vie tout entière consacrée à des travaux littéraires. Mais la fatalité du silence qui poursuivit toujours Lefèvre-Deumier, vint lui enlever cet espoir. La mort s'empara de lui

(1) Une autre consolation lui fut accordée. Un talent remarquable se révéla chez Mme Lefèvre-Deumier. Elle avait aimé les arts pour elle-même, et, pour embellir son intérieur, elle eut le courage de vouloir en tirer parti dans l'intérêt de sa famille, et se livra passionnément à l'étude de la sculpture. Ses doigts élégants manièrent l'ébauchoir et pétrirent la terre glaise avec toute l'ardeur d'un praticien. On sait quels succès elle a obtenus dans diverses expositions, et quels charmants ouvrages sont sortis de sa main!

avant même qu'il eut pu entendre le bruit que son volume était destiné à faire dans le monde. Il a composé plusieurs pièces qui n'ont été ni jouées ni imprimées, et entre autres une tragédie intitulée : les *Mexicains*.

Un autre poète, Alexandre Guiraud, mérite un noble souvenir.

Le théâtre, la philosophie, le roman, la poésie, obtinrent les hommages d'Alexandre Guiraud, et dans chacun de ces genres de littérature, il prit une belle place. L'auteur des *Machabées*, de *Césaïre*, de *Flavien*, de *Virginie*, du *Cloître de Ville-Martin*, des *Petits Savoyards*, a été un des membres littéraires les plus distingués de l'Académie française, quoique la popularité ne se soit guère plus emparé de son nom que de celui de Jules Lefèvre. Guiraud aussi, retranché dans des études sévères et graves, ne la rechercha pas. Ses derniers écrits surtout s'adressèrent à un public d'élite, demi-philosophique et demi-religieux, naturellement restreint dans le monde haletant et sceptique où nous vivons.

Cependant, le talent d'Alexandre Guiraud possédait tout ce qu'il faut pour frapper sûrement la foule. L'auteur unissait à un style imagé et hardi des situations énergiques, émouvantes.

Nous venons de relire sa *Virginie*, et nous sommes étonné que cette tragédie intéressante, et la meilleure peut-être de l'auteur, ne soit pas restée au répertoire. Les caractères parfaitement tracés d'Icilius et de Valérie, l'entrée de Virginius, qui revient à Rome vainqueur, le front couronné de guirlandes de chêne, et qui rencontre sur le Forum sa fille traînée devant le tribunal d'Appius; le rôle de la nourrice, bien jeté dans l'ouvrage, toutes ces beautés réclamaient une plus heureuse destinée, mais il y a des pièces qui ont du malheur. Talma emporta dans sa tombe une partie du succès; il devait jouer le rôle de Virginius, et quelques jours avant la représentation il fut pris de la maladie dont il est mort. Nul doute qu'il n'eût fait de Virginius une admirable création, car son rôle lui plaisait.

Bien que Guiraud ait composé des tragédies, il doit être

revendiqué comme un des auteurs modernes qui ont compris des premiers le besoin d'un théâtre nouveau. Tout rempli d'admiration pour les chefs-d'œuvre du passé, et à cause même de cette admiration, il ne jugea pas à propos de les refaire ; ce qui est fait est fait. L'influence de Shakspeare et de Schiller commençait à se faire sentir quand Alexandre Guiraud débuta dans les lettres. Il reconnut leurs qualités originales, en ce qu'elles ne sont pas fondées sur une classique imitation. Laissons-le parler lui-même. « Cette hauteur de conceptions, cette ampleur de formes, ce ton de vérité dans l'expression naturelle, si opposé à la fausseté de notre expression théâtrale, et dont je trouvais avec bonheur la première tentative dans les drames les plus renommés de la scène anglaise ou allemande, tout cet ensemble d'éléments dramatiques, se développant, se combinant bien plus facilement, il est vrai, sous les yeux du lecteur que sous ceux du spectateur, m'avaient séduit, et j'étais bien décidé à ne rien tenter, pour la scène française, que dans cette voie de progrès, et avec de pareilles conditions de succès. » Guiraud ne se montra pas toujours extrêmement fidèle à sa théorie ; l'ancienne tragédie domine encore un peu dans ses ouvrages mais il explique lui-même la nécessité où il a été de se conformer à des usages reçus pour se voir jouer.

Il appartenait à notre temps, où la versification s'est singulièrement améliorée et où les études comparatives ont pris un essor heureux, de réparer les torts que notre pays avait vis-à-vis de Shakspeare. Un écrivain d'un grand mérite, M. de Vigny, offrit dans *le More de Venise* et dans *le Marchand de Venise* deux modèles de traduction. Son *Othello* fut joué au Théâtre-Français. On se rappelle l'impression produite sur tous les esprits d'élite par cette admirable poésie de Shakspeare, rendue avec tant de charme et de précision (1). M. de Vigny, dans *la Maré-*

(1) Signalons ici la belle et exacte traduction de Shakspeare de M. François-Victor Hugo, monument attendu depuis longtemps par la littérature française.

chale d'Ancre, fit preuve encore d'un beau talent; il mit Concini de moitié dans le crime de Ravaillac. La borne de la rue de la Féronnerie, sur laquelle l'assassin posa le pied pour entrer dans le carrosse du roi, joue un grand rôle dans la pièce de M. de Vigny. On l'entrevoit dans l'ombre, et c'est sur cette borne que Concini, frappé à son tour par les émissaires du fils d'Henri IV, vient mourir et expier le meurtre qu'il a fait commettre. Cette idée, plus philosophique qu'historique, était favorable au drame, et l'auteur la mit en relief avec vigueur. M. de Vigny personnifia le peuple dans un personnage, homme de sens et de probité, qui commence à se fatiguer des querelles des grands, où le peuple ne gagne jamais que des coups. Il exprime son sentiment sur les hommes et les choses avec une énergie naturelle qui n'est pas dépourvue de poésie, véritable langage populaire : « M'est avis « qu'une nation est toute pareille à un tonneau de vin : en haut « est la mousse, comme qui dirait la cour; en bas est la lie, « comme qui dirait la populace paresseuse, ignorante et men- « diante. Mais entre la lie et la mousse est le bon vin, le vin « généreux, comme qui dirait le peuple ou les honnêtes gens. » M. de Vigny, comme tous les poètes, affectionne l'image; et son style, même dans la bouche de ses plus simples personnages, se distingue la plupart du temps par l'originalité de l'expression et par la vérité de la pensée.

Tallemant des Réaux, qui n'était pas poète le moins du monde, mais qu'on peut appeler la plus mauvaise langue de son temps, trace un portrait peu flatteur de la maréchale d'Ancre : « C'était « une petite personne fort maigre et fort brune, dit-il, mais de « taille assez agréable, et qui, quoiqu'elle eût tous les traits du « visage beaux, était laide à cause de sa grande maigreur. « Comme elle était malsaine, elle s'imagina être ensorcelée; et, « de peur de fascination, elle allait toujours voilée : elle en vint « jusqu'à se faire exorciser. On se servit de cela contre elle dans « son procès. » Oui, et c'est un scandale de notre histoire, on vit un parlement donner l'exemple des assassinats juridiques, en

condamnant au bûcher, comme sorcière, une femme dont l'adresse avait fait la fortune, et cela dans un temps où le parlement ne croyait plus aux sortiléges. Quel acte de lâcheté ! Le parlement obéit au roi de la même façon que le baron de Vitry, qui assassina Concini sur le pont du Louvre.

Cette odieuse époque, toute pleine de haines féroces, où l'on ne pouvait faire un pas sans être assailli et sans mettre l'épée et le poignard à la main, où la *vendetta* était passée dans les mœurs françaises elles-mêmes, offrait un tableau que M. de Vigny composa avec beaucoup d'art. La scène du duel de Borgia et de Concini, au cinquième acte, est une admirable peinture de cette fureur sanglante qui dominait la société d'alors. Il y a une vigueur d'animosité tout à fait effrayante. A la vérité historique des caractères plutôt qu'à celle des faits, le poète joignit les éléments dramatiques puisés au plus profond du cœur humain... La pensée de l'adultère puni par l'idée du talion, revêtit, sous sa plume habile, une forme énergique; il tira un immence parti du simple proverbe : « Ne fais pas à autrui ce que tu ne voudrais pas » qu'on te fît. »

M. Alfred de Vigny dans *Chatterton*, a plaidé pour un droit dont bien des gens contestent la nécessité, le droit du poète à l'existence, en laissant l'homme d'imagination travailler à ses heures, en lui permettant de rester étranger aux choses ordinaires de la vie. Il prit pour personnifier son idée un poète anglais, Chatterton, et le métamorphosa un peu selon la liberté des auteurs dramatiques (1). Il demanda la pitié de la société pour ces natures de sensitives, que le moindre choc fait replier sur elles-mêmes, et qui meurent quelquefois pour avoir été froissées. Cette thèse devait éveiller de nombreuses sympathies parmi les néophytes de la littérature et la manière éloquente dont elle fut soutenue ajouta encore à son prestige.

(1) Dans nos *Curiosités dramatiques et littéraires*, nous avons essayé de représenter Chatterton tel qu'il fut, et ce portrait ne ressemble pas tout à fait à celui de M. Alfred de Vigny.

La scène se passe en 1770, à Londres, dans la boutique d'un riche manufacturier, John Bell, chez lequel Chatterton a loué une petite chambre qu'il ne peut pas payer. Kitty-Bell, la femme de John, et ses enfants ont beaucoup d'amitié pour le jeune homme, mais lui, John le regarde comme un paresseux, un homme qui n'est bon à rien, et il songe à le renvoyer de sa maison. Un quaker, vieil ami de John Bell, a pris aussi un grand intérêt au poète mais ses conseils ne peuvent le relever de son abattement. Chatterton profondément découragé en voyant s'approcher de lui la misère, roule déjà dans sa pensée des projets de suicide... Cependant il a écrit une lettre dont il attend la réponse, réponse qui peut le sauver, mais sur ces entrefaites arrivent chez John Bell d'anciens camarades de Chatterton, des jeunes lords avec qui il a fait ses études à l'université d'Oxford. Ils l'ont reconnu, et ils parlent avec légèreté de lui et de Kitty-Bell, et leurs folles et imprudentes paroles portent la désolation dans le cœur de la jeune femme, et l'irritation dans celui du poète. Ces étourdis ont fait plus, ils ont mis l'effroi dans ces deux âmes naïves en leur révélant un amour dont elles ne se doutaient pas, et qui sans rien coûter à la vertu, va prendre un fatal accroissement. Le délire commence à s'emparer de Chatterton. C'est au lord maire qu'il avait écrit pour obtenir une place, et le lord maire vient en personne lui offrir une place de... valet de chambre, et Chatterton à bout de souffrances et d'humiliations, porte à sa bouche un flacon dont la liqueur est composée de soixante grains d'opium. Ce n'est que lorsque la mort glace déjà son sein qu'il ose parler d'amour à Kitty-Bell, et que la jeune femme épouvantée de cet aveu, comprend qu'il n'a plus que quelques instants à vivre. Chatterton remonte chez lui pour achever de brûler ses poésies, dont il a déjà livré une partie au feu. Kitty-Bell s'élance sur ses pas et se laisse bientôt glisser le long de la rampe de l'escalier tournant qui conduit à la chambre du poète. Elle l'a vu expirer dans les bras du quaker; elle-même, à l'aspect de son mari, n'a plus que la force de saisir une bible, qui a été un chaste

et doux gage de leur amour. Elle l'ouvre, elle veut lire, mais sa vue s'égare, et son âme va rejoindre celle de Chatterton.

Tel est ce drame touchant dont notre rapide analyse ne saurait donner une suffisante idée, et dont la représentation arrache des larmes aux cœurs les plus froids et les plus rebelles à la poésie. Les caractères sont tracés de main de maître. Chatterton a toutes les qualités et tous les défauts du poète qui s'est laissé dominer par les fantaisies de la Muse, et qui veut être sacré roi avant d'avoir conquis son royaume; le quaker est un excellent homme auquel on ne pourrait reprocher que quelques indiscrétions qui allument un feu qu'il espère éteindre; John Bell et le lord maire offrent des types parfaits d'égoïsme et de satisfaction personnelle; ils représentent à merveille les gens qui ont réussi en suivant la route ordinaire, et qui affectent un profond mépris pour ceux qui s'écartent de cette voie; ce sont les sages selon le monde et les justes selon la loi, gens d'autant plus impitoyables qu'ils sont convaincus par le succès de la solidité de leur raison; l'étourdi Talbot se fait pardonner les inconséquences par un retour généreux, mais ce qui est adorable, c'est le rôle entier de Kitty-Bell, rôle véritablement à part dans les créations du Théâtre-Français; la seule Victorine du *Philosophe sans le savoir* possède quelques traits de ressemblance avec elle.

Un *galant* petit proverbe, *Quitte pour la peur*, succéda à ce drame plein de larmes — « A-t-il le droit d'être un juge « implacable, a-t-il le droit de vie et de mort, l'homme qui « lui-même est attaché par une chaîne étrangère et qui a mé- « connu ou brisé la chaîne légitime. » Cette question, M. de Vigny se l'adressait, lorsqu'il composa son proverbe qui a ouvert à tant d'autres les portes de la comédie. Le sujet est extrêmement délicat, et pour le faire accepter il a fallu recourir à la fin de ce dix-huitième siècle qui eut tant de laisser aller dans ses mœurs, et qui permit de les reproduire aussi librement que possible, pourvu que ce fut avec esprit, et avec un certain vernis de bonne compagnie. M. de Vigny a voulu marcher,

une fois en passant, sur les traces de Collé et des autres peintres de cette époque peu scrupuleuse. Son duc et sa duchesse ont été mariés plus qu'ils ne se sont mariés eux-mêmes, et se sont à peine vus depuis leur mariage. Chacun s'est arrangé de son côté; aucun rapport entre eux. Le duc est l'esclave d'une certaine marquise, la duchesse est la souveraine d'un certain chevalier. Tout semble pour le mieux. Mais la duchesse a des migraines, des vapeurs, des maux de nerfs, et un vieux médecin qui a sa confiance, le docteur Tronchin, l'avertit que sa situation ne manque pas de gravité. Il croit de même de son devoir d'avertir le duc? Que fera celui-ci? L'épée, le poison, ou le couvent, viendront-ils en aide à son honneur compromis? Fera-t-il éclater des fureurs d'Orosmane? Non, il ira s'entretenir amicalement, une nuit tout entière avec la duchesse; on le verra entrer, on le verra sortir, et il laissera aller les choses à la grâce de Dieu. Ainsi agit le duc en mari généreux; on conçoit jusqu'à quel point l'auteur a dû se montrer ingénieux, et discret en paroles pour se mouvoir à l'aise dans un tel ordre d'idées. M. de Vigny a accompli ce tour de force avec beaucoup de légèreté, et le spectateur qui craint à tout instant de le voir trop s'aventurer, comme son héros et son héroïne, en est quitte pour la peur. L'école romantique commence à se dessiner franchement avec M. Alfred de Vigny, mais avant de passer à son chef reconnu, M. Victor Hugo, nous allons esquisser une grande physionomie littéraire que nous serions embarassé de placer ailleurs.

CHAPITRE VINGT-QUATRIÈME.

CHATEAUBRIAND.

Châteaubriand est de notre ressort par son *Moïse*, tragédie que l'auteur a caressée avec amour, mais à laquelle manque la sublimité des vers d'*Athalie*, et cette harmonie dont la prose retentissante du grand écrivain était si abondamment pourvue. Bossuet, Jean-Jacques Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre avaient aidé à former son génie, mais on peut dire qu'avant lui la prose française ne s'était jamais élévée à la grandeur, à la sonorité qu'il sut lui donner. Le vers ne répondit pas avec autant de complaisance à sa brillante et féconde imagination, l'instrument se montra rebelle sous ses doigts, ou plutôt ce fut une langue qu'il comprit à merveille, mais qu'il ne parla que difficilement. Il avait rêvé la gloire du théâtre, et comme il nous l'apprend lui-même, « avait le dessein de faire trois tragédies, la première sur un sujet antique, dans le système complet de la tragédie grecque ; la seconde sur un sujet emprunté de l'écriture ; la troisième sur un sujet tiré de l'histoire des modernes. »

« Je n'ai exécuté mon dessein qu'en partie, ajoute-t-il dans sa préface de *Moïse ;* j'ai le plan en prose et quelques scènes en vers de ma tragédie grecque, *Astyanax*. Saint-Louis eut été le héros de ma tragédie romantique ; je n'en ai rien écrit. Pour le sujet de

ma tragédie biblique, j'ai choisi *Moïse*. Cette tragédie en cinq actes m'a coûté un long travail; je n'ai cessé de la revoir et de la corriger pendant une vingtaine d'années. Le grand tragédien Talma, qui l'avait lue, m'avait donné d'excellents conseils dont j'ai profité; il avait à cœur de jouer le rôle de *Moïse*, et son incomparable talent pouvait laisser la chance d'un succès. »

Moïse fut lu en 1828 au Comité du Théâtre Français et reçu à l'unanimité. Le baron Taylor, commissaire royal près la Comédie Française, rendant hommage au grand nom de Châteaubriand, s'occupa activement des décorations et des costumes qui devaient ajouter de la pompe à la représentation, mais Châteaubriand occupant alors une haute position politique se vit assiégé de remontrances par ses amis; ils craignaient de le voir se diminuer par un échec, et d'en être diminués eux-mêmes. On lui disait de toutes parts et il ne se dissimulait pas « que le public ne voulait plus que de violentes émotions, que des bouleversements d'unité, des changements de lieux, des entassements d'années, des surprises, des effets inattendus, des coups de théâtre et de poignard. » Il céda devant ces raisons et retira sa pièce. Il eut peut-être tort. Elle eût probablement réussi encore à cette époque, quoique ce fut une tragédie classique, dans toute la rigueur du mot.

C'est une assez grande bizarrerie que lui « l'aïeul du romantique par ses enfants sans joug, *Atala* et *René*, » il essayât de soutenir l'école classique alors battue en brèche avec acharnement, mais toute la vie de Châteaubriand a été pleine de ces bizarreries, et on le verra toute à l'heure prendre le parti de la vieille monarchie, quoiqu'il partageât les idées libérales de son temps.

La tragédie de *Moïse* a de grands défauts dont l'auteur ne paraît pas se douter. Son principal personnage, est un personnage épique, et non agissant, qui n'a pas d'autre ampleur que celle que lui prête la Bible, et qui n'est en quelque sorte que le dieu du dénouement, *deus ex machinâ*. Son véritable héros, Nadale,

amoureux d'une reine des Amélécites n'offre que l'intérêt vulgaire et connu des passions combattues par un devoir de famille ou de religion, et le plus grand malheur de la pièce c'est que cette reine des Amélécites, cette Arsane, dont il a voulu faire une Armide enchanteresse, n'a pas même pour mobile la volupté, et n'est guidée que par un violent sentiment de haine. Elle déteste Nadale, et une légion de diables semble s'échapper de son corps lorsqu'elle expire. On ne sait donc où se prendre dans cette tragédie, et le vers n'a ni assez d'éclat pour éblouir, ni assez de vigueur pour étonner. Le vide est dans l'action, et la poésie lyrique des chœurs, quoique ce soit la partie la mieux traitée, n'a rien de supérieur. Nous ne trouvons à en détacher que ces jolis vers :

> Amour, tout chérit tes mystères,
> Tout suit tes gracieuses lois,
> L'hirondelle au palais des rois,
> L'aigle sur les monts solitaires
> Et le passereau sous nos toits!...

Le génie de Châteaubriand enfin ne se retrouve pas dans cette pâle imitation, quoiqu'elle fut plus théâtrale que les tragédies de l'empire, et qu'à l'aide des arrangements scèniques et du respect qu'inspirait le nom de l'écrivain, elle eut pu se produire avec honneur.

Châteaubriand a-t-il été vraiment religieux, vraiment amoureux, vraiment royaliste, vraiment romantique? On a plusieurs fois agité cette question au risque de décomposer l'unité légendaire de sa physionomie.

L'*Essai sur les révolutions* nous fait voir un Châteaubriand excessivement peu chrétien et croyant à peine à l'immortalité de l'âme ; ce n'est que lorsque l'idée du *Génie du christianisme* vient à Châteaubriand que le jeune auteur affecte un grand zèle pour la religion, et qu'il se dit lui-même converti par la mort de sa mère, survenue à cette époque. Elle expira en versant des larmes sur les égarements de son fils ; M. Sainte-Beuve raconte dans une note extrêmement curieuse de son travail intitulé *Châ-*

teaubriand et son groupe littéraire sous l'empire, qu'elle avait bien quelque raison de pleurer. Châteaubriand, à l'entendre, se serait joué un peu lestement du sacrement du mariage ; il aurait supposé un prêtre, comme je ne sais plus quel grand seigneur anglais, et imaginé d'abord un mariage d'opéra-comique avant d'être forcé d'en venir à un vrai mariage.

Si cette anecdote était authentique, il est certain que, de la part du futur auteur du *Génie du christianisme*, la plaisanterie eût été forte, et que la digne mère n'eût pas eu besoin des doctrines matérialistes de l'*Essai* pour déplorer la conduite de son fils. Même après le succès de son ouvrage, qui arriva à propos, c'est à dire au moment où Napoléon restituait aux églises toute la splendeur du culte catholique, Châteaubriand manifesta plusieurs fois des sentiments peu orthodoxes. Les intrigues et la mauvaise administration de la cour de Rome n'agirent pas sur lui comme sur le juif de Boccace, qui conclut que la religion chrétienne devait être d'origine céleste, puisqu'elle se soutenait en dépit de ses interprètes. Quant au sacrement du mariage, Châteaubriand, toujours selon M. Sainte-Beuve, n'en aurait jamais eu grand souci ; M. Sainte-Beuve cite entre autres trois dames qui ont pu se prévaloir de quelques droits sur le cœur d'un époux peu régulier.

Le Châteaubriand politique était également plein de contradictions. Gentilhomme et émigré, il se rattacha à Napoléon, puis rompit avec lui après la mort du duc d'Enghien ; peu satisfait d'ailleurs d'être traité d'une façon subalterne lorsqu'il se croyait appelé à s'élever aux plus hautes fonctions de l'État ; il resta néanmoins en France, sauf ses voyages, et n'eut pas trop à se plaindre de l'empereur, qui le désigna pour les prix décennaux et pour l'Académie. La chute de Napoléon le rejeta avec violence dans le camp monarchique ; il composa une brochure terrible contre le vaincu (*væ victis!*) et suivit la cour du roi Louis XVIII à Gand. Sous la Restauration, il parvint au ministère ; mais il en tomba et fit la guerre à ses princes légitimes ni plus ni moins

qu'un baron féodal; il mina plus que tout autre leur pouvoir dans l'opinion. Sous le gouvernement de Louis-Philippe, il se retourna héroïquement vers les Bourbons de la branche aînée, et leur prodigua des marques de fidélité; mais il se lia avec Carrel, avec Béranger, avec Lamennais, et n'eut à la bouche que les grands mots de liberté et de patrie.

En ce qui concerne le romantisme, dont il s'avouait le père, il renia ses enfants et les cribla de ses plus vifs sarcasmes, les traitant lui-même comme des bàtards qui déshonoraient sa noble maison.

Cependant, le doute et la foi ont pu se combattre dans l'âme de Châteaubriand; ses convictions et ses défaillances religieuses, ses ambitions et ses colères politiques, ses railleries de vieillard contre de jeunes gloires qui s'élevaient à son ombre, ses avances à des noms populaires et consacrés, ne font pas de lui un type à part dans l'humanité; il a été homme et homme de son siècle plus que personne, et il ne faudrait pas insister trop sur ses défauts. Si l'on veut être juste envers lui, on ne trouvera que le désaccord de son esprit et de sa position. Par son esprit, il appartenait à la famille des philosophes; c'était un enfant de Voltaire et de Rousseau, et le feu intérieur de la révolution bouillonnait dans son âme comme dans l'âme de Mirabeau. Par sa position de gentilhomme qui avait monté dans les carrosses du roi, il se fit un point d'honneur d'être monarchique et religieux, et il vécut perpétuellement dans cette lutte avec lui-même, cherchant à concilier deux éléments absolument opposés, l'ancien régime et le nouveau. Par son génie, le génie du style, au point de vue de la magnificence de l'expression, il a conquis une place glorieuse dans la littérature française, et c'est par là qu'il vivra. Sa vie politique, qu'il s'est donné tant de peine à diriger, pèsera peu dans la balance de l'histoire, bien qu'il ait cru y tenir une place égale à celle de Napoléon. Mais *René*, *Atala*, l'épisode de *Velléda*, et quelques pages de ses autres écrits, resteront éternellement. A ne le considérer en effet que comme écrivain, peu de

plumes ont reçu la puissance de la sienne; Châteaubriand possède à la fois la grâce du cygne et la vigueur de l'aigle, et dans ses heureux moments d'inspiration il n'a pas de rival. Il vint à temps pour revêtir de formes poétiques les idées qui passionnaient son époque, et il les éleva à l'idéal; mais jusque dans le choix des sujets de ses romans il appartient à sa génération. On n'a peut-être pas voulu remarquer que *René*, *Atala* et l'épisode de *Velléda* sont des sujets presque scabreux, et que si l'imagination de Châteaubriand n'avait pas été tournée vers le noble et le grand, ces romans auraient pu devenir aisément des ouvrages licencieux comme ceux qui avaient eu cours dans toute la seconde moitié du XVIIIe siècle. René côtoyait l'inceste, et les brûlants combats d'Atala contre le vœu qu'elle a prononcé, et les folles et provocantes ardeurs de Velléda flattaient le goût public porté vers les descriptions d'un amour plus sensuel que moral. Ces flammes criminelles et voilées répandaient une certaine chaleur qui contribua grandement au succès de ces ouvrages.

La vieillesse littéraire de Châteaubriand a été marquée de plus d'un défaut. L'écrivain, à bout d'originalité et de grandes images, affectait des locutions triviales et bizarres, et tombait quelquefois dans les excès d'un néologisme effréné. Il forgeait à plaisir des épithètes que le goût ne sanctionnait pas toujours, et que l'usage n'adoptera peut-être jamais. Châteaubriand, après avoir beaucoup tempêté contre l'école romantique, s'abandonnait à son tour aux antithèses et aux excentricités qu'il lui reprochait dans sa mauvaise humeur. Il les exagérait même avec passion, mais il retrouvait bientôt ses grandes ailes.

Un des chagrins de Châteaubriand était de n'avoir pas vu son nom cité dans les œuvres de lord Byron, qu'il accusait d'ingratitude, car le chantre de *Childe-Harold* et de *Don Juan* connaissait les œuvres du chantre de *René* et des *Martyrs*. Il se consolait en voyant que Napoléon l'avait plus d'une fois nommé à Sainte-Hélène, en rendant justice à son génie.

L'influence de Châteaubriand, comme celle de Mme de Stael, a

été énorme sur son temps, et nous regrettons que sous l'inspiration du baron Taylor, il n'ait pas écrit la tragédie romantique de Saint-Louis.

Ce fut en 1824 que le baron Taylor après plusieurs explorations artistiques se vit placé à la tête de la Comédie Française; c'était un homme d'un esprit étendu et libéral, ouvert à toutes choses, éclairé d'ailleurs par de fortes études et par la connaissance des théâtres étrangers, auteur lui-même de plusieurs pièces qui avaient vivement piqué la curiosité publique, ami et collaborateur de Charles Nodier, avec lequel il avait entrepris la publication des *Voyages pittoresques dans l'ancienne France, en Espagne, en Syrie, en Égypte, en Palestine*. Il seconda de tous ses efforts, dès qu'il eut mission pour cela, le mouvement littéraire de la restauration, mouvement qui tendait à élargir la scène française. Il crut faire acte d'honnête homme en se rangeant dans le parti de la liberté. Il porta dans ses fonctions le sentiment des arts, la science de la perspective théâtrale et le désir du nouveau et du grand. Victor Hugo lui dut la représentation d'*Hernani*. On sait que le baron Taylor a attaché depuis son nom à l'acquisition des obélisques de Louqsor, et ce qui vaut mieux encore, à la fondation des sociétés de secours mutuels destinées à sauver de la misère les gens de lettres et les artistes, assez imprévoyants de leur nature, et dont il est devenu en quelque sorte le saint Vincent de Paul.

CHAPITRE VINGT-CINQUIÈME

L'ÉCOLE ROMANTIQUE

VICTOR HUGO, SON THÉATRE ET SES POÉSIES.

Nous voici donc en face de l'école romantique dans la personne de son plus illustre représentant, M. Victor Hugo, qui, avec *Hernani*, livra une grande bataille au parti stationnaire et la gagna, mais on lui disputa le terrain pied à pied. M. Victor Hugo appela à son aide tout ce qui était jeune, ardent, impétueux comme lui; tout ce qui foulait aux pieds avec plaisir les formes convenues, les préjugés et les abus; tout ce qui réclamait la liberté de l'art. On vit alors accourir, des ateliers, des conservatoires, des bibliothèques, des cours de droit ou de médecine, toute cette race vigoureuse et barbue, originale et cavalière dont nous avons déjà parlé, cette armée quelquefois un peu trop arrogante, qu'on a tant reprochée à M. Victor Hugo, comme s'il la faisait sortir d'un pandæmonium.

Hernani est une œuvre où bouillonnent des sentiments lyriques et élevés. Cette pièce, qui repose par malheur sur une donnée fantastique, ressemble un peu plus à une ballade qu'à un drame. Cette religion du serment qui force Hernani à s'empoisonner au moment de son bonheur paraît bizarre. Quoi qu'il en soit, quand on veut bien considérer cette œuvre sous le jour

romanesque où elle a été composée, on trouve un charme singulier à tous ces caractères qui sortent des moules convenus et s'épanouissent dans leur nature idéale. C'est un monde différent de celui que nous connaissons, monde d'imagination que M. Victor Hugo a emprunté aux romanceros, de même que Shakspeare a dérobé aux chroniques italiennes la touchante histoire des deux amants de Vérone.

La Dona Sol du poète, tendre, douce et dévouée, comme les Desdemona, les Juliette, est empreinte d'un charme irrésistible; elle réveille les premiers songes du cœur. C'est la poétique fleur que toute jeunesse a respirée; c'est le type idéal de l'amour. Ce rôle, le mieux soutenu, traverse la pièce de M. Victor Hugo comme une blanche guirlande mêlée à de sombres draperies. Hernani et don Ruy de Sylva, la passion à vingt ans et la passion à soixante, résument merveilleusement tous les désirs et les regrets, toutes les joies et les tristesses, toutes les colères et les frénésies de ces deux âges opposés. Charles-Quint est bien le jeune homme qui renonce à la vie galante et aventureuse pour entrer dans la sphère des ambitions, l'empereur qui met à la place de son cœur un froid écusson, et ne peut plus avoir pour maîtresse que l'Allemagne, la Flandre et l'Espagne.

Les difficultés que M. Victor Hugo rencontra avant de parvenir à faire représenter son drame, sont curieuses à connaître, elles peignent bien l'animosité qui existait entre les deux camps.

Le rapport du comité du Théâtre-Français sur *Hernani* a été heureusement conservé. Il était bon à conserver en effet pour prouver quelles luttes l'auteur a eues à soutenir, malgré la bonne volonté du baron Taylor, contre l'opposition qu'on appelait alors classique. Ce rapport est signé des noms de MM. Brifaut, Chéron, Laya et Sauvo. Le rapporteur après avoir donné l'analyse de la pièce, se résume ainsi :

« Quelque étendue que j'aie donnée à cette analyse, elle ne peut donner qu'une idée imparfaite de la bizarrerie de cette conception et des vices de son exécution. Elle m'a semblé un tissu

d'extravagances, auxquelles l'auteur s'efforce vainement de donner un caractère d'élévation; et qui ne sont que triviales et souvent grossières. Cette pièce abonde en inconvenances de toute nature. Le roi s'exprime souvent comme un bandit. Le bandit traite le roi comme un brigand. La fille du grand d'Espagne n'est qu'une dévergondée sans dignité ni pudeur, etc., etc. Toutefois malgré tant de vices capitaux, je suis d'avis que non seulement il n'y a aucun inconvénient à autoriser la représentation de cette pièce, mais qu'il est d'une sage politique de n'en pas retrancher un seul mot. Il est bon que le public voie jusqu'à quel point d'égarement peut aller l'esprit humain affranchi de toute règle et de toute bienséance. » Cependant on demanda quelques corrections ou suppressions à l'auteur (1).

M. Victor Hugo dut faire les modifications demandées, de manière à satisfaire l'autorité.

(1) « 1° Le retranchement du nom de Jésus, partout où il se trouve.
« 2° Aux pages 27 et 28, de substituer aux expressions insolentes et inconve-
« nantes « *vous êtes un lâche, un insensé* » (bis), adressées au roi, des mots
« moins durs et moins pénétrants.
« 3° A la page 28, dans le même sens, ce vers doit être changé :

« *Crois-tu donc que les rois, ô moine, soient sacrés.*

« 4° Page 39, supprimer ou changer ce commencement de vers :

« *Un mauvais roi...*

« On peut rester, par réticence, sur la fin du vers précédent : *roi don Carlos,*
« *vous êtes...*
« Mais on craindrait d'odieuses allusions à ce passage.
« 5° Remplacement des deux vers (page 71), dont le sens est trop amer et
« l'expression trop dure en parlant des courtisans.

« *Basse-cour où le roi, mendié sans pudeur,*
« *A tous ces affamés émiette la grandeur.*

« 6° (Pages 73 et 74) :
« *Pauvres fous (les rois), que l'œil fier, le front haut, visent droit*
« *A l'empire du monde et disent :* J'AI MON DROIT,
« *Ils ont force canons rangés en longues files*
« *Dont le souffle embrasé ferait fondre les villes ;*

La pièce de *Marion de Lorme* a été écrite avant celle d'*Hernani*, et l'on s'en aperçoit. Elle a moins d'unité. L'auteur s'essayait au théâtre, et, sous l'influence de cette espèce de restauration du XVIe siècle qui s'était emparée de l'année 1829, il avait imité le genre espagnol, en vogue à cette époque, c'est à dire qu'il avait voulu remplacer l'intérêt continu par la variété des caractères et par la fantaisie des détails. *Marion de Lorme* ainsi considérée est une œuvre pleine de poésie et de fraîcheur. Car il y a un grand charme dans le chaste et naïf amour de Didier pour cette Marion la courtisane, dont il ignore la vie dégradée. Didier est le proscrit de la société civile, comme Hernani est le proscrit de la société politique. Il est le type de ces bâtards, enfants funestes et maudits, sur lesquels pèse la fatalité de leur naissance. Il est triste, et cela n'est pas étonnant ; il n'a que neuf cents francs de rente pour exister, et Didier semble décidé à vivre comme un grand seigneur c'est à dire à ne rien faire. On serait triste à moins. Cependant Didier est fier : en présence de cette noblesse qui a des parents et des biens au soleil, il relève son front mélancolique et répond, à qui lui demande un nom de gentilhomme, *Didier de rien*. Le sentiment populaire vit fortement au fond du cœur de Didier. Vous l'entendez s'écrier plus tard :

Peuple et marquis pourront se colleter ensemble,
Marquis, si nous mêlions notre sang.....

Didier, avant tout, est un honnête homme, et l'on s'intéresse

« *Ils ont vaisseaux, soldats, chevaux... et vous croyez*
« *Qu'ils vont marcher au but sur les peuples broyés !*
« *Baste... au grand carrefour de la nature humaine*
« QUI MIEUX ENCOR QU'AU TRONE A L'ÉCHAFAUD NOUS MÈNE,
« *A peine, ils font trois pas qu'indécis, incertains,*
« *Tâchant en vain de lire au livre des destins,*
« *Ils hésitent, peu sûrs d'eux-même, et dans le doute*
« *Au nécroman du coin vont demander leur route.*

« Cette paraphrase du nom de Frédéric : Dieu est du côté des gros bataillons, « semble devoir être retranchée à cause du ton général des couplets, du *droit* « attaqué et de l'*échafaud*. Le sens et le commentaire tolérables de cette « pensée se trouve suffisamment dans les vers qui précèdent ceux-ci... »

à lui parce que l'on pressent la douleur de cette âme candide, aussitôt que le mépris viendra remplacer l'amour. Didier se trouve dans la position de ces excellents religieux du moyen âge qui croyaient adorer une sainte, et s'apercevaient tout à coup que le diable s'était joué d'eux en revêtant la forme d'une madone.

Le Roi s'amuse fut défendu le lendemain de sa première représentation. Cette pièce fut considérée comme injurieuse à la mémoire de François Ier, parce que l'auteur conduit ce prince, en quelque sorte, dans une de ces maisons borgnes où Mercier a conduit Charles II (1). Mais on sait comment est mort François Ier : il fréquentait plus d'un lieu suspect, et l'auteur n'a fait que suivre l'histoire. Il a payé d'ailleurs un juste tribut aux qualités guerrières de ce roi, en mettant, dans la bouche de Triboulet, ces vers :

L'homme dé Marignan, lui qui toute une nuit
Poussa des bataillons l'un sur l'autre à grand bruit;
Et qui, quand le jour vint, les mains de sang trempées,
N'avait plus qu'un tronçon de trois grandes épées...

Certes, le prince qui s'est écrié : *Tout est perdu fors l'honneur*, et qui mérite, pour cette parole, d'être respecté, n'a pas à se plaindre de M. Victor Hugo.

« L'idée qui a produit *le Roi s'amuse* et l'idée qui a produit *Lucrèce Borgia*, dit M. Victor Hugo qu'il est toujours bon de laisser parler, sont nées au même moment, sur le même point du cœur. Quelle est, en effet, la pensée intime cachée sous trois ou quatre écorces concentriques. Dans *le Roi s'amuse* la voici. Prenez la difformité *physique* la plus hideuse, la plus repoussante, la plus complète; placez-la où elle ressort le mieux, à l'étage le plus infime, le plus souterrain et le plus méprisé de l'édifice social; éclairez de tous côtés, par le jour sinistre des contrastes,

(1) On crut aussi cette pièce injurieuse pour la famille d'Orléans à cause d'un vers mal interprété · *Vos mères...*

cette misérable créature; et puis jetez-lui une âme, et mettez dans cette âme le sentiment le plus pur qui soit donné à l'homme, le sentiment paternel. Qu'arrivera-t-il? C'est que ce sentiment sublime, chauffé selon certaines conditions, transformera sous vos yeux la créature dégradée; c'est que l'être petit deviendra grand; c'est que l'être difforme deviendra beau. Au fond, voilà ce que c'est que *le Roi s'amuse*. Eh bien! qu'est-ce que c'est que *Lucrèce Borgia?* Prenez la difformité *morale* la plus hideuse, la plus repoussante, la plus complète; placez-la là où elle ressort le mieux, dans le cœur d'une femme, avec toutes les conditions de beauté physique et de grandeur royale, qui donnent de la saillie au crime; et maintenant, mêlez à toute cette difformité morale un sentiment pur, le plus pur que la femme puisse éprouver, le sentiment maternel; dans votre monstre, mettez une mère, et le monstre intéressera, et le monstre fera pleurer, et cette créature qui faisait peur fera pitié, et cette âme difforme deviendra presque belle à vos yeux. Ainsi, la paternité sanctifiant la difformité physique, voilà *le Roi s'amuse;* la maternité purifiant la difformité morale, voilà *Lucrèce Borgia.* »

Il ne faut pas chercher en effet dans ce drame ni dans aucun des drames de M. Victor Hugo, quelque événement historique; ils sont tous nés de la fantaisie de l'auteur, mais le caractère de *Lucrèce Borgia*, à part le sentiment maternel que lui prête l'auteur et qu'elle a pu avoir, est fidèle à la tradition. L'auteur s'est plu à mettre en regard de cette femme impérieuse et violente, et souillée de tant de crimes, si l'on s'en rapporte à l'histoire, un caractère de force à lutter avec le sien. Là est le drame. Lucrèce Borgia a pour époux Alphonse d'Este, un homme qui ne la craint pas, un homme au bras de fer, et qui la force à ployer devant lui; il a quelque raison d'agir ainsi, et c'est une espèce de combat entre un tigre et une panthère. Au milieu d'eux se trouve jeté un fils de Lucrèce, né de l'adultère et de l'inceste, que le duc d'Este croit l'amant de sa femme, et dont elle n'ose ni ne peut révéler la naissance. Une formidable fatalité pèse sur

ces personnages et nouvelle Sémiramis, Lucrèce Borgia est frappée de la main de son fils, empoisonné lui-même par le fameux poison des Borgia. Tout est étrange et terrible dans cette œuvre et d'une inexorable complication. Les effets de théâtre y sont prodigués et le spectacle offre un intérêt très varié à la curiosité. Ce fut un des grands succès de M. Victor Hugo, sur la scène de la porte Saint-Martin où cette pièce fut donnée ; Frédéric le Maître, Lockroy, Mlle Georges, dans toute sa splendeur, et une très belle personne, Mlle Juliette, restée trop peu de temps au théâtre, ajoutèrent un puissant attrait à ce drame dans sa nouveauté.

Angelo offre une conception non moins bizarre, et due tout entière aussi à la volonté de l'auteur. Singulière cour que cette cour du tyran de Padoue, espionnée par la république de Venise, et dont les palais ont des hommes dans tous leurs murs. Ce ne sont que corridors mystérieux, escaliers inconnus, clefs qui ouvrent des portes secrètes, enfin toute espèce de ressorts disposés, pour servir à point nommé; entre autres un crucifix amenant une reconnaissance, et un narcotique trop employé depuis celui du frère Laurent. Ces diverses préparations si habiles qu'elles soient, et peut-être trop habiles, ôtent du naturel à l'action ; elles font craindre que l'édifice ne s'écroule si l'auteur vient à en oublier une, mais M. Victor Hugo n'oublie jamais rien ; il ne perd pas le fil de ce labyrinthe qu'il a construit, et dans lequel il met aux prises deux femmes amoureuses du même homme, une femme honnête et une courtisane, en donnant le beau rôle au vice qui se dévoue pour sauver la vertu. La Thisbé, et Catarina luttent de sentiments généreux en faveur d'un homme qui n'est certainement pas digne de leur tendresse ; mais c'est là que brille le génie de M. Victor Hugo : il peint à merveille, les entraînements et les inconséquences du cœur, chez les femmes, les caprices de tête ou les caprices des sens et prête à ses héroïnes un langage à la fois naïf et coloré qui est la passion même ou qui l'imite à s'y méprendre. Il a transporté pour ainsi

dire dans le drame toute la subtilité des femmes de Marivaux. Cette Thisbé, et cette Catarina s'attaquent, s'insultent, se pardonnent et tiennent tête au seigneur Angelo Malipiéri qui n'est pas facile à vivre, et qui est taillé un peu sur le patron d'Alphonse d'Este. Ces deux rôles furent joués d'origine par deux grandes actrices, Mlle Mars et Mme Dorval, et chose étonnante c'était Mlle Mars, qui jetant, comme on dit vulgairement, son bonnet par-dessus les moulins, avait voulu jouer le rôle de la courtisane; rien n'était moins échevelé que le talent de Mlle Mars, aussi laissa-t-elle, pour la première fois de sa vie, quelque chose a désirer et Mlle Rachel rencontra plus tard un triomphe dans ce rôle énergique et touchant.

Dans *Marie Tudor*, M. Victor Hugo a voulu peindre, il l'a dit, « une reine qui soit une femme, grande comme reine, vraie comme femme. » Marie Tudor est plus vraie que grande dans ce drame, et encore pourrait-on contester à l'auteur, non pas les jalouses fureurs de la sombre fille d'Henri VIII, ni ses retours impétueux de tendresse, mais le peu de haine qu'elle montre à sa rivale et l'alliance qu'elle lui propose. On s'en étonne. Ce n'est pas non plus sans surprise qu'on voit une reine assembler sa cour pour dénoncer la perfidie de son amant, mais à part ces impressions, il faut avouer que jamais on n'a tracé une plus terrible peinture d'une passion sans contrôle et sans réserve. Il court à travers toute l'action, comme une lave de volcan, qui emporte le cœur et l'esprit, et ne laisse pas de place au froid raisonnement. L'amour de Gilbert pour Jane, amour, profond et touchant, et les repentirs de la fiancée infidèle, émeuvent le cœur. La chute de Fabiano Fabiani, ce vil favori, satisfait l'esprit : l'intrigue vigoureusement préparée, menée et conclue, la pompe du spectacle, un style de bronze, font de cette pièce coupée en trois journées comme les comédies fameuses du théâtre espagnol, une œuvre d'une force peu commune et dont le principal rôle est à la hauteur des plus grandes actrices. Mlle Georges y excellait : elle en avait la puissance et l'ampleur.

Ruy-Blas, œuvre pleine de poésie, drame énergique autant qu'original, amena la foule sur une scène passagère. Ce laquais amoureux d'une reine offre un spectacle intéressant par sa mélancolie profonde et par son respect sans bornes qui touchent le cœur de sa souveraine. Il est sublime lorsque sa vengeance, longtemps amassée, éclate sur la tête d'un maître perfide et injurieux qui l'a fait servir à d'odieux desseins. Le personnage grotesque de don César de Bazan est mêlé avec bonheur à ce tragique et sévère sujet. Un grand acteur, Fréderick-Lemaitre, s'incarna dans le rôle de Ruy-Blas et en fit sa meilleure création.

Les burgraves étaient des chevaliers du Rhin constamment en lutte avec le Saint-Siége ou avec l'Empire, et qui menaient, sur les bords de leur fleuve, une vie de géants. M. Victor Hugo renferma dans sa trilogie des *Burgraves* la vie de ces chevaliers. C'est un monde à part, pris dans les plus hautes régions de la poésie. Il y a dans cette œuvre toute une hiérarchie de grands vieillards plus imposants encore que Ruy de Gomez et le père de Diane; et trois générations s'abritent à l'ombre d'un aïeul de cent ans, vieux chêne ayant une forêt pour rejetons. M. Victor Hugo a imaginé une dégénérescence dans les mœurs de ses héros; les enfants ne valent pas les pères, et les vieillards ont besoin parfois de sortir de leur demeure solitaire et d'apparaître au milieu des orgies pour gourmander leur postérité et rétablir l'honneur de leur famille. C'est un des drames les plus fortement écrits que nous ayons.

Qu'il nous soit permis de dire un mot, dans ce rapide aperçu, des autres ouvrages de l'auteur, ainsi que nous l'avons fait pour quelques-uns de ses prédécesseurs. Le recueil des poésies lyriques de M. Victor Hugo nous frappe par la variété de la forme non moins que par la nouveauté et la fécondité des idées. D'abord les *Odes et ballades* où viennent se réfléchir les premières impressions politiques de l'auteur, impressions qui devaient se modifier en suivant naturellement la marche de son temps; puis le bruit sonore des vieilles armures sur les débris des manoirs féodaux,

et le tintement des beffrois : magique évocation du temps passé; puis *les orientales*, la Grèce qui se réveille, les Klephtes, ces aigles des montagnes, descendant dans les champs de Salamine et de Marathon; les matelots d'Hydra et de Parga, ces dauphins des mers, arborant l'incendie pour pavillon à la place du croissant sur les vaisseaux turcs; les têtes coupées qui discourent entre elles à l'heure de minuit et appellent la vengeance sur la tête du sultan!

Mais ce voyage en Orient a lassé l'esprit du rêveur. Après cette pérégrination, il a besoin de repos; il a rouvert les yeux, regardé autour de lui, et la poésie de la famille lui a souri : l'épouse chaste et belle, les enfants espiègles et naïfs, le petit nombre des amis fidèles, qui va toujours en décroissant; l'arbre qui protége la maison au seuil hospitalier; les premières lettres d'amour retrouvées au fond d'un vieux tiroir, le soleil qui se couche, la jeune fille qui prie à côté de sa mère, toutes ces douces choses de la vie domestique demandaient un coup d'œil au maître à son retour. Quelques notes stridentes se mêlent à ces pacifiques accents : les rhéteurs aux lèvres flétries, les marchands du temple, les jeunes débauchés, les flatteurs des peuples et des trônes, les égoïstes excitent son indignation; mais peu à peu il reporte sa rêverie sur les penseurs, sur les philosophes, sur les poètes, sur cette race d'hommes persévérants dans le bien, qui se communiquent de siècle en siècle, par une invisible chaîne, l'électricité de la vertu et continuent les progrès de l'humanité. Voilà les *Feuilles d'automne*, les *Rayons et les ombres*, les *Chants du crépuscule!*

M. Victor Hugo a donné le nom de *Voix intérieures* à l'écho mystérieux que les choses de ce monde éveillent en lui. Nul poète n'est doué, à un plus haut degré, de la faculté lyrique, c'est à dire n'est plus impressionnable; et la poésie française a retrouvé avec lui le caprice et les airs rêveurs auxquels l'avaient accoutumée les auteurs du seizième siècle, intimité charmante de la muse et de l'homme, étouffée par le genre didactique qui avait

prévalu depuis. Si le poète prête également son aide à la civilisation, s'il résulte de l'art ainsi compris, l'adoucissement des esprits et des mœurs, la leçon est douce et secrète; elle s'infiltre avec grâce dans la pensée ; elle ne tombe pas de la bouche grondeuse d'un pédagogue, elle descend saus efforts des lèvres d'un ami. Elle ne se renferme pas dans les intérêts d'une nation, mais prenant pour devise le droit et le devoir, elle plane au dessus de l'humanité. C'est la sagesse des temps qui parle au poète par la voix de la nature, et qui se répand ensuite, grâce à cet interprète éloquent, sur les peuples tumultueux, pour calmer leur agitation. C'est l'arc-en-ciel dans l'orage.

Telle fut la nouvelle muse que M. Victor Hugo choisit un moment, muse fidèle à toutes les couleurs, ou plutôt qui n'était fidèle à aucune, afin de les concilier toutes. Elle brodait volontiers des fleurs de lys sur le drapeau tricolore. On la voyait presque à la même page, flétrir l'homme qui avait vendu une femme et louer un noble jeune prince pour une bonne action bien faite; glorifier la haute idée sculptée sur l'arc de l'étoile, et consoler, la triste pensée enfermée dans la tombe de Charles X. Ce système de tolérance, d'indulgence universelle, lorsqu'il est conduit avec une sévère appréciation, et que la part de chacun est noblement faite, convient au poète et l'on ne peut que l'approuver de parer de toutes les richesses de son langage, les idées fraternelles d'union qui sont la base des sociétés! C'est un vin généreux offert dans une coupe d'or.

L'exil inspira ensuite à M. Victor Hugo d'autres idées moins tolérantes ; il sacrifia sur l'autel de la Némésis ; l'ironie lui prêta ses traits les plus acérés et ses plus violentes rimes. Mais il ne tarda pas à revenir à la poésie pure, et nous ne pouvons nous empêcher de remonter avec l'auteur des *Contemplations* le cours de vingt-cinq années de joies et de peines intimes.

Voici d'abord la riante saison du printemps des jours, la saison des vagues espoirs et des désirs inconnus : on est au collége; on maudit le grec et le latin; on se penche à la messe, le

dimanche, sur le livre de prières de Lise; plus tard, on suit Rose au bois, et l'on ne remarque ni la blancheur de son bras, ni la petitesse de son pied; cependant un instinct d'amour fait battre le cœur, un frisson a parcouru les sens. Mais bientôt on oublie Rose, et le baiser qu'on aurait pu cueillir sur sa fraîche joue, et qui s'est envolé comme un papillon effarouché, on se marie, on a de beaux enfants, et, dans sa tendresse paternelle, on regarde avec orgueil ses deux filles sous les lilas.

L'une pareille au cygne et l'autre à la colombe;
Belles, et toutes deux joyeuses . . . . . .

Quelle douceur alors dans les chants! Comme la nature est belle! Comme tout conjugue le verbe aimer! Comme la joie intérieure qu'on éprouve se répand sur le monde entier et le nuance de vives couleurs! L'âme s'épanouit dans toute sa fleur; mais l'ambition souffle à l'oreille les mots retentissants de gloire, de fortune. On veut chanter pour les autres après avoir chanté pour soi, on aspire à la vie des hommes, on s'y jette à corps perdu. Les travaux, les luttes commencent; il faut réformer ceci, cela; le monde jusqu'à ce jour s'est trompé de route; on est le prophète de l'avenir; on va se débarrassant chaque jour des crédulités de l'enfant, des préjugés de l'adolescent. On se mêle à tous les combats; on devient un chef orgueilleux; on écrase ses adversaires de sa colère ou de son dédain. Les cent voix de la renommée ne sont occupées qu'à raconter vos triomphes, et quelquefois vos défaites aussi grandes que des victoires.

Hélas! trois fois hélas! le malheur est là, comme un démon dans l'ombre, qui guette une si belle proie. Cette âme superbe, insensible jusque là aux coups du sort, et que les pointes les plus acérées du sarcasme n'ont pu entamer, le malheur est venu la reconnaître. Il sait par quel côté elle doit être atteinte et déchirée et cè qu'elle contient de larmes et de sanglots. Un jour, l'une de ces belles et joyeuses filles que le poète a chantées, la

colombe (car elle avait des yeux de colombe) quitte cette terre d'une façon imprévue et sinistre. Le poète en voyage apprend par un journal la mort de son enfant. Voilà la fatalité.

Les pièces des *Contemplations* composées de 1830 à 1843 sont les sœurs des pièces qui, dans *les Feuilles d'automne*, *les Rayons et les Ombres*, *les Chants du crépuscule*, *les Voix intérieures*, ont enchanté notre génération. C'est la même forme, le même élan, et l'on ne sait trop pourquoi elles étaient restées dans le portefeuille de l'auteur, à moins qu'on n'en cherche la raison dans leur nature tout intime. On n'expose en effet les joies secrètes de son cœur ou ses peines personnelles que lorsque la distance leur a donné la teinte des souvenirs. Jusque là une sorte de pudeur tient le dépôt sous clef. On n'ouvre pas son sanctuaire aux curieux, tant qu'on peut craindre une profanation. Il arrive un instant où, comme M. Victor Hugo l'a exprimé dans son avant-propos, on se croit mort, et c'est l'heure des révélations, de ces mémoires d'outre-tombe anticipée, où l'on peut assister vivant, comme Charles-Quint, aux obsèques de sa grandeur. Revenu de ses illusions, on ne craint pas d'initier le monde à ce qu'on a souffert ou pensé, car la sensibilité extérieure s'est émoussée, car l'on voit de loin, comme un spectateur, les désastres de sa propre vie.

Nous avons parlé du frais tableau dans lequel le poète a placé ses deux filles assises au seuil de son jardin. Personne n'a mieux aimé et mieux dépeint les charmes du jeune âge, que M. Victor Hugo, alors qu'il était entouré de ses quatre enfants. Dans la *Vie aux champs*, il revient sur son affection pour ces petits êtres, qu'il laisse s'approcher de lui, au milieu de ses travaux. Il les place sur ses genoux, et sa joie est de leur dire de vieilles et instructives histoires. Souvent il prend part à leurs jeux, et souvent, dans de longues promenades, il s'applique à faire comprendre à leur esprit les choses idéales. Un feu qui brille dans l'âtre du pasteur, une étoile qui scintille dans les cieux, tellement que de loin l'on ne sait quelle est la flamme

terrestre et quelle est la flamme divine, amènent sur ses lèvres les plus graves comparaisons. Le poète oublie un peu trop, il est vrai, l'humble intelligence à laquelle il s'adresse, mais l'enfant ne verra plus désormais ces deux lumières de la terre et du ciel sans songer à l'immensité de la création.

Un sentiment que M. Victor Hugo décrit aussi à merveille, c'est celui de l'amour mêlé à toutes les harmonies de la nature. L'univers entier s'anime sous une baguette magique pour apporter son concours au poète et doubler ses plaisirs en les partageant. Les fleurs, les oiseaux, les arbres semblent s'intéresser à ses aveux ou se moquer de ses hésitations. Il marche dans la forêt enchantée du Tasse; ce sont des âmes qui sont enfermées autour de lui sous des enveloppes agrestes; il les entend, il converse avec elles; il connaît leurs amours comme elles connaissent les siens. Il s'établit entre l'univers et le poète une communauté d'idées que l'on croit réelle, tant elle est présentée avec bonne foi.

M. Victor Hugo trouve du reste pour peindre l'amour des expressions naturelles et vraies qui viennent du plus profond du cœur.

Mais fermons déjà le livre des amours, le livre de la famille heureuse, le livre des querelles littéraires et des vers familiers; ouvrons le livre d'airain, le livre des douleurs.

Le 15 février 1843, le poète mariait sa fille aînée Léopoldine à Charles Vacquerie, frère de l'un des auteurs d'*Antigone*, et il inscrivait sur le livre d'heures de la nouvelle épouse ces vers ravissants :

Aime celui qui t'aime, et sois heureuse en lui.
Adieu! sois son trésor, ô toi qui fus le nôtre!
Va, mon enfant béni, d'une famille à l'autre
Emporte le bonheur et laisse-nous l'ennui.

Ici l'on te retient, là-bas on te désire :
Fille, épouse, ange, enfant, fais ton double devoir,
Donne-nous un regret, donne-leur un espoir,
Sors avec une larme! entre avec un sourire!

Le 4 septembre 1843, date fatale, une barque, qui portait trop de bonheur, chavirait sous l'effort d'un destin jaloux, et la fille du poète s'engloutissait dans les flots avec son mari, près Villequier. Cette mort funeste et inattendue semble rappeler ces légendes allemandes dans lesquelles de jeunes princesses se voient invinciblement attirées par les esprits des eaux dans des grottes de coquillages, et sont en vain cherchées par leurs parents désolés et toujours surpris de ne pas les voir reparaître. M. Victor Hugo a longtemps conservé cet espoir, si nous pouvons nous exprimer ainsi; il a cru sa fille absente, et l'a redemandée à l'abîme avec des sanglots et des pleurs; mais l'abîme n'a répondu à sa voix que par de sourdes et lointaines plaintes. Pendant trois ans la douleur du poète s'est concentrée dans sa famille; elle ne s'épanchait même pas dans le sein de ses amis; morne et profonde, elle réagissait sur elle-même et dévorait ce cœur désespéré; enfin, et par un bienfait du ciel, les fibres de ce cœur saignant ont résonné, cordes d'une lyre nouvelle suspendue aux cyprès qui ombrageaient les restes de la fille chérie retrouvée morte sous les vagues aux bras de son époux, et cette grande affliction, comme celle d'Young, a pu s'exhaler. La poésie a versé son baume consolateur sur cette plaie sans la cicatriser.

Les vers que M. Victor Hugo a consacrés à la mémoire de sa fille mettent à tout instant des larmes dans les yeux. Tant qu'il y aura des cœurs de pères et de mères, on pleurera sur cette infortune.

Les vers datés de Villequier, du 4 septembre 1847, à un retour du poète aux lieux où il a perdu son trésor, s'élèvent à une hauteur où l'ode française n'était guère parvenue. Il y a bien loin de ces vers à ceux que Malherbe adresse à Duperrier sur la mort de sa fille.

Dans la *Légende des siècles*, c'est un autre ordre d'idées et d'idées qui se rapprochent plus du drame : le mouvement de la scène s'y fait même sentir quelquefois. *Eviradnus*, par exemple,

est un drame presque tout fait, où la grâce se mêle à une action terrible.

Il est d'usage, lorsqu'un marquis de Lusace vient à mourir que son successeur passe une nuit dans le vieux château patrimonial de Corbus, château désert et en ruines, situé au milieu d'une effrayante forêt. Un festin est préparé pour lui, avec un breuvage assoupissant, pour qu'il n'ait pas peur des fantômes de ses aïeux, dont les armures garnissent encore la vieille salle, posées sur celles de leurs chevaux, de telle façon que l'on dirait de véritables chevaliers sur leurs montures caparaçonnées. Cette fois, le dernier marquis de Lusace n'a laissé qu'une nièce, et la belle marquise de Mahaud sera forcée de se conformer à la coutume.

> Dame, elle a la couronne, et femme, elle a la grâce :
> Une reine n'est pas reine sans la beauté,
> C'est peu que le royaume, il faut la royauté.
> . . . .
> . . . .
> Mais la douce Mahaud, dans ces temps de malheur,
> Tient trop le sceptre, hélas ! comme on tient une fleur ;
> Elle est gaie, étourdie, imprudente et peureuse.

Elle se décide néanmoins à affronter les dangers de cette redoutable nuit ; mais, en femme qui se croit bien avisée, elle emmène avec elle secrètement un page et un chanteur qui font ses délices depuis quelque temps. On entre dans la salle des chevaliers, on soupe gaiement, et le chanteur chante une de ces chansons d'amour adorables que nul ne compose comme l'auteur.

Le cœur de la marquise s'émeut légèrement, mais l'audace de son chanteur, qui veut obtenir un baiser pour récompense de son chant, l'effraye. Voilà un chanteur bien étonnant ! Là dessus le breuvage agit ; elle s'endort, et le page et le chanteur se révèlent. L'un est Sigismond, empereur d'Allemagne ; l'autre est Ladislas, roi de Pologne, deux vilains rois, maîtres en trahison. Ils jouent aux dés la marquise et le marquisat, et ils complotent même, pour plus de sûreté, de jeter la marquise au fond

des oubliettes du vieux château; mais ils ont compté sans la chevalerie errante. Pendant qu'ils sont en train d'accomplir leur odieux projet, un des chevaliers armés se détache du mur et se place entre eux et l'abîme. C'est le noble Erivadnus, à qui la forêt a murmuré leur infâme guet-apens, et qui a remplacé un des aïeux de la marquise dans la file des fantômes d'acier. Une lutte épouvantable a lieu. Erivadnus, malgré sa vieillesse, triomphe des deux félons; il assomme Sigismond avec Ladislas et les précipite tous les deux au fond des oubliettes. Ils l'ont bien mérité. Pas une goutte de sang n'a été répandue. La marquise se réveille avec l'aurore, et le vieux chevalier, plein de délicatesse se retire sans révéler le secret de la nuit.

S'approchant d'elle avec un doux sourire ami,
« Madame, lui dit-il, avez-vous bien dormi ? »

Cette histoire est charmante et empreinte de toute la couleur légendaire : tôt ou tard elle sera mise au théâtre. Au moment où nous écrivons, on annonce de l'illustre auteur, un roman, en huit volumes, intitulé *les Misérables*, où toutes les plaies de la société actuelle, ont été sondées, s'il nous est permis d'en juger d'après quelques confidences, à une étonnante profondeur, en plaçant le remède à côté du mal, l'antidote auprès du poison; la prose de M. Victor Hugo vaut ses vers. *Notre-Dame de Paris* et ses autres romans l'ont surabondamment prouvé. Nul ne revêt ses pensées d'une forme plus énergique et plus originale : l'image chez lui est toujours sous le mot, et il pousse cette exactitude à un tel point qu'il jette quelquefois l'esprit dans l'étonnement. Habitué que l'on est à la phraséologie vague et banale de la plupart de nos poètes et de nos romanciers, on est surpris d'abord de tant de précision et de netteté; mais on s'y accoutume, et l'on finit par admirer souvent les choses mêmes qu'on avait été sur le point de blâmer.

CHAPITRE VINGT-SIXIÈME

ALEXANDRE DUMAS PÈRE, ALEXANDRE DUMAS FILS, ADOLPHE DUMAS.

Parmi les esprits ardents et féconds qui donnèrent le plus de mouvement au théâtre actuel et le firent sortir de ce cercle qu'on appelle la convention, et dans lequel il tournait invariablement, on doit citer en première ligne M. Alexandre Dumas. Cet auteur eut l'incontestable mérite de répondre au besoin d'émotion et de curiosité qui tourmentait la génération nouvelle, et de présenter au spectateur des personnages animés et vivants au lieu des mannequins trop souvent offerts sur la scène. M. Alexandre Dumas, doué de la faculté puissante de communiquer l'existence aux êtres de sa pensée, de répandre au dehors je ne sais quelle passion africaine qui bouillonne en lui, débuta par un grand succès.

Les romans de Walter Scott avaient particulièrement mis à la mode tous les accessoires historiques; on demandait à grands cris la couleur locale, et lorsque Henri III se montra avec sa cour, ses seigneurs aux pourpoints tailladés, porteurs de sarbacanes ou de bilboquets, son astrologue et son narcotique, extrait de *fèves arabes*, ses dames aux fraises évasées, et ses pages qui lisaient les vers de Ronsard, ce fut une explosion de joie comme

si un nouveau monde avait été découvert. Tout cet attirail contribua à la réussite, autant que la passion répandue dans cette pièce. On s'intéressait aux amours de Saint-Mégrin pour la duchesse de Guise, une de ces tendres femmes qui, dans l'espace de deux heures, passent par tous les degrés de l'amour, et se mettent vers la fin de la pièce à tutoyer leurs adorateurs, comme s'il régnait entre eux une longue intimité. La duchesse de Guise est une Araminte élevée à la hauteur tragique; elle est emportée comme dans un tourbillon sans avoir le temps de se reconnaître, son amour va plus vite que sa raison. Comment résister aussi à Saint-Mégrin, ce bouillant jeune homme! Saint-Mégrin se précipite au milieu des panthères et des lions pour ressaisir un bouquet tombé du sein de sa belle. Les panthères et les lions respectent un si beau dévouement. La pitié et la terreur se confondent dans une intrigue où l'amour tient du délire, où la hardiesse des effets se mêle au goût des choses historiques, où la main de fer du duc de Guise en meurtrissant le bras de sa femme, pour la forcer à écrire une lettre qui met en danger la vie de son amant, fait passer dans toute une salle un frisson électrique. M. Alexandre Dumas eut une belle soirée le 11 février 1829.

Henri III avait révélé en lui des qualités éminemment dramatiques; il semblait vouloir créer un théâtre national, qui n'existait pas, malheureusement il ne donna pas suite à son dessein; mais on le vit encore essayer de mêler quelques gloires de la France, Corneille et Descartes, au terrible drame dont le château de Fontainebleau garde la tache de sang : de plus il entreprit de rompre complétement en visière aux unités de temps et de lieu, et de représenter les principales phases de la vie de Christine, reine de Suède. Il préluda par cette étude à d'autres succès, où, se rapprochant plus de Diderot et de Beaumarchais, il s'est conquis une brillante renommée.

Tout en accordant au poète la liberté qu'il avait de retracer l'histoire de Christine, nous faisons quelques réserves sur la

contexture de ce drame. Il y a une unité, unité d'ensemble ou d'action qui est l'essence même de toute œuvre dramatique, et que M. Alexandre Dumas ne nous semble pas avoir suivie avec autant de vivacité que dans les productions venues après *Christine*, auxquelles il a dû la popularité de son nom; c'est lui-même, par conséquent, qui nous rend si sévère pour lui. L'épisode domine trop dans tout le premier acte de *Christine*, y compris le prologue, et Descartes et Corneille, et La Calprenède, et le fleuve de Tendre, et beaucoup d'autres choses, comme la partie de dés des deux soldats, bonnes dans l'intention, ne se rattachent pas assez intimement au sujet. Mais, cette critique à part, la scène d'abdication de *Christine* à Stockholm et les deux derniers actes contiennent d'admirables effets. C'est une bonne inspiration aussi que d'avoir fait prononcer par Monaldeschi, traître à sa reine, son propre arrêt de mort, lorsqu'il croit que les soupçons de Christine s'arrêtent sur un autre. La scène dans laquelle Sentinelli demande son épée à Jean de Monaldeschi, après avoir tâché d'éveiller en lui les ressouvenirs d'une vieille amitié, restera toujours aussi comme un modèle de scène bien faite. Le cinquième acte tout entier est excellent.

La pièce de *Christine* offrait une grande difficulté morale dont le poète s'est tiré avec beaucoup de talent. Le principal personnage de la pièce est un lâche. S'il est un sentiment honni et conspué par les hommes assemblés, c'est celui de la lâcheté. Un homme qui tremble, un homme qui a peur de mourir est généralement méprisé, des femmes surtout. Il est permis d'avoir le sentiment de sa conservation et de prendre un parapluie ou des socques articulés pour corriger l'humidité du temps; il est permis de se mettre en garde contre les rhumes de cerveau ou les autres inconvénients de la vie, mais un homme dont la poitrine redoute un fer nu lorsque parle la voix de l'honneur, un homme coupable même, qui craint de monter sur l'échafaud, cela ne se peut tolérer. S'il est dans les profondeurs de l'âme humaine, en ces moments terribles, des défaillances et des ter-

reurs, on ne veut pas le savoir; on se révolte à ce bas et honteux penser; on se drape dans un manteau de stoïcisme et d'insensibilité. Le courage, même sauvage, inintelligent, brutal, obtient l'admiration. La lâcheté répugne à tous; celui qui en est convaincu est regardé comme un lépreux avec lequel on ne veut pas de commerce, et l'on a raison. La vie de l'homme étant un perpétuel combat avec la nature et quelquefois avec la société, on ne saurait approuver aucune faiblesse de cœur devant la mort.

Or, Jean de Monaldeschi est un être méprisable; cet homme, lorsque la reine tombe à l'eau, s'attache au velours de sa robe, au lieu de la sauver. Il ne sait pas même nager. Comblé des bontés de sa souveraine, il conspire contre elle; il trahit indignement une jeune fille qui s'est donnée à lui, et qui le suit sous des habits de page, comme une héroïne de Byron; tel est Monaldeschi. Il faut voir ses convulsions, il faut entendre ses soupirs et ses sanglots, quand on lui présente son arrêt de mort. La reine reparaît : c'est alors qu'il se cramponne à sa robe; comme il est rampant, comme il est vil! Eh bien! ce Monaldeschi émeut comme un chien qu'on a battu, il fait peine à voir; on va même jusqu'à s'attendrir sur son sort; sans une nouvelle infamie de sa part, on le prendrait tout à fait en piété. M. Alexandre Dumas n'a pas donné de plus grande preuve de son prodigieux talent.

Une figure se dessine tout d'abord très fièrement dans le théâtre populaire de M. Alexandre Dumas, celle d'*Antony*. Chaque époque a ses travers. Au moment où l'auteur a animé de son souffle dramatique le personnage d'Antony, la société française, frémissante encore de libertés récemment et violemment conquises, voyait sortir de son sein troublé toutes sortes d'exagérations. M. Alexandre Dumas, d'une nature si impressionnable, ne fut pas le dernier à recevoir cette empreinte. Il était de bon ton alors de ne croire à rien, et d'attaquer tout, particulièrement le mariage, et M. Alexandre Dumas créa le fougueux et misanthropique Antony.

Antony, enfant de l'amour et du hasard, entre en fureur au seul nom de l'époux ; il s'empare en son absence du trésor qu'il a laissé ; et lorsque cet honnête homme revient, il lui jette aux pieds sa femme souillée et assassinée, en s'écriant avec fierté : « Elle me résistait, je l'ai assassinée, » couvrant ainsi sa jalousie féroce d'un mensonge qui aspire à la grandeur. Les plus ardents panégyristes de M. Alexandre Dumas, et nous devons citer dans le nombre M. Charles Robin, auteur de la *Galerie des gens de lettres*, sont obligés de convenir de l'excentricité d'Antony. « C'est, dit l'auteur dont nous venons de parler, c'est la personnification de la passion dans ce qu'elle a de plus extravagant, c'est la force et la faiblesse, le doute et la croyance, l'égoïsme et l'orgueil, le dévoûment et la fatalité, Faust et Werther, don Juan et Othello, être sympathique et repoussant qui procède à la fois du ciel et de l'enfer. » Voilà bien le héros que M. Alexandre Dumas a baptisé du nom d'Antony.

Cependant Antony trouve moyen de se faire pardonner par l'excès de sa folie amoureuse, et les remords d'Adèle d'Hervey, de cette femme coupable et pour ainsi dire fatalement entraînée, la rendent presque intéressante. Le danger de la pièce est dans cette séduction. Il semble que la passion ait le droit de violer les lois les plus sacrées sur lesquelles repose l'ordre de la société.

M. Alexandre Dumas crut devoir répondre par cette pièce et dans cette pièce aux critiques qui avaient accueilli *Henri III* et *Christine*, en reprochant à l'auteur ne pas s'attaquer à des sujets modernes, et de s'empreindre d'une couleur historique. Il démontra la difficulté de mettre d'accord les sentiments du public avec ceux des personnages qui sont de son temps, et dont il peut contrôler toutes les pensées et toutes les actions. L'abonné du *Constitutionnel*, représentant la critique, offrit une piquante physionomie, et cette actualité augmenta la vogue des représentations.

L'auteur, avec *Charles VII chez ses grands vassaux*, voulut s'élever à la tragédie, car dans la carrière où il s'élançait en

triomphateur, rien ne lui paraissait au dessus de son ambition. Mais cette fantaisie ne donna naissance qu'à une œuvre incohérente et farouche, où quelques lueurs poétiques brillent seulement çà et là. Le roi Charles VII est jeté au milieu d'une action où il ne joue qu'un rôle secondaire. L'indifférence qu'on lui a supposée pour la perte de son royaume, est poussée jusqu'au ridicule. La belle Agnès, sa compagne, ne rend que bien tard le roi à sa dignité. L'histoire de Bérengère et d'Yacoub n'offre que des réminiscences d'Hermione et d'Oreste déguisées sous une couleur moyen âge. Le comte de Savoisy, répudiant Bérengère parce qu'il n'en a pas eu d'enfants, intéresse peu : toute l'énergie de cette pièce est une énergie sauvage mal employée d'où il ne résulte aucun effet réellement dramatique. C'est du moins notre avis.

Une terrible et émouvante histoire en revanche est celle que M. Alexandre Dumas a racontée dans le drame intitulé *Richard Darlington*, Tout y est pressé, haletant, vertigineux et jamais figure d'ambitieux n'a été burinée avec autant de vigueur. Un prologue montre une jeune femme, Caroline, qui vient accoucher chez un médecin de campagne, à Darlington, le docteur Gay, et l'on entend les cris de l'accouchée comme dans la comédie latine. C'est la fille du marquis de Sylva. Elle fuit avec son amant, Robertson, et quel amant ! le bourreau de Londres ! Il est vrai qu'elle ignore la position sociale de celui qui l'enlève. Son père, au moment même où elle vient de mettre au monde un fils, lui apprend la profession de son séducteur. C'est l'enfant né de cette liaison funeste qui devient le héros du drame. On l'appelle Richard Darlington parce qu'il est né à Darlington. Il ignore quels sont ses parents. Il épouse la fille du docteur Gay, qu'il a crue longtemps sa sœur, non pas parce qu'il l'aime, mais afin d'assurer son élection de député à la Chambre des communes ; une fois député il se fait remarquer par son talent, par son éloquence ; il est bientôt placé à la tête de l'opposition. La couronne compte sur lui et veut l'acheter. Il se vend, mais une

des conditions du marché est son mariage avec une noble et riche héritière, mis Wilmor, belle-fille de Caroline qui a épousé lord Wilmor. Pour que ce mariage ait lieu, Richard propose le divorce à sa femme Jenny. Celle-ci refuse car elle l'adore; il la rudoie, il la maltraite, il finit par la précipiter dans un abime, mais le châtiment se présente aussitôt dans la personne de son père, qui se faisant passer pour un ami de sa famille adoptive ne cessait de veiller sur lui et de suivre toutes ses démarches. Le père se dévoile à l'instant où Richard, meurtrier de sa femme, va signer son nouveau contrat de mariage, en présence du marquis de Sylva. Il était juste que la figure du bourreau apparut en cette occasion. Des scènes d'élections, de parlement, de vie politique, animent ce drame d'un intérêt puissant.

Le *Napoléon Bonaparte* que l'auteur fit représenter au théâtre de l'Odéon, composition en six actes et dix-neuf tableaux, ne fut guère qu'un panorama où passèrent les scènes importantes de l'épopée impériale, mais ce tableau d'histoire contemporaine qui avait alors de la nouveauté impressionna vivement la foule au sortir d'une révolution. Le nom de Napoléon avait reconquis tout son prestige pendant la restauration, et la jeune génération bercée au récit des victoires et conquêtes, prit grand plaisir à voir sur la scène, Bonaparte et ses fidèles soldats et ses généraux moins fidèles dont quelques-uns portaient encore au front le stigmate qu'y avait imprimé le captif de Sainte-Hélène. On tressaillait aux mots historiques de l'empereur et la France reparaissait pour ainsi dire dans la gloire que ses défaites n'avaient pu obscurcir et qui semblait dès alors destinée à reprendre son ancien éclat.

Térésa, drame violent, continua la veine d'*Antony*, bien que le sujet inspirât une certaine répulsion. Un gendre qui déshonore son beau-père n'a rien de sympathique assurément. M. Delaunay, ancien général de l'empire, n'a que le tort d'avoir conservé un cerveau plein de feu sous ses cheveux blancs, un cœur susceptible encore d'amour dans un âge où la raison seule doit

dicter les alliances. Il épouse à Naples Térésa belle et jeune et l'amène à Paris dans sa famille; la fatalité veut que Térésa et le gendre futur de M. Delaunay, Arthur de Savigny, se soient aimés à Naples d'un amour romanesque contrarié par la volonté du père de Térésa. Arthur de Savigny n'en prend pas moins pour femme, Amélie fille de M. Delaunay, mais, vivant près de sa belle-mère, l'aimant toujours et s'en voyant également aimé, il ne tarde pas à entretenir avec elle de coupables relations. M. Delaunay découvre cette intimité, et ce qu'il y a de mieux dans cette pièce, comme invention dramatique, c'est la façon simple et naturelle dont le secret parvient à sa connaissance; il insulte son gendre, en saisissant le premier prétexte qui s'offre à lui et le traite comme un lâche; un duel semble inévitable, mais sa fille qui ignore tout, lui révèle confidentiellement des espérances maternelles; M. Delaunay réfléchit aux conséquences de son action, il force son gendre, qu'appelle un poste diplomatique, à partir immédiatement avec sa fille pour Saint-Pétersbourg, et resté seul avec Térésa, lui annonce sa résolution de se séparer d'elle. Térésa a compris la gravité de sa position, elle s'est empoisonnée. Un serviteur fidèle lui a fourni le poison et s'est frappé lui-même d'un coup de poignard pour ne pas survivre à sa maîtresse, comme l'aurait pu faire un Indien, ou le Yacoub de Charles VII. Ce drame chaudement coloré d'un bout à l'autre produit de l'effet à la représentation et même à la lecture.

L'auteur, se sentant probablement la main fatiguée de tant de violences, se délassa un moment dans la composition d'une petite comédie qui a eu le bonheur de se fixer jusqu'à ce jour au répertoire du Théâtre-Français, *le mari de la veuve*. C'est une petite comédie en un acte et en prose, dans le genre de *la Suite d'un Bal masqué*. M. Vertpré, en raison de motifs à lui connus, s'est fait passer pour mort. Sa femme seule sait qu'il existe, et elle l'attend. Mais un jeune homme qui la croit veuve lui fait la cour et donne quelque jalousie au mari. Heureusement

une nièce se trouve là pour tirer M. Vertpré d'embarras et occuper l'amoureux dont le cœur était du reste partagé entre la tante et la nièce. Cette bagatelle bien jouée ne manque pas d'agrément. Elle préludait aux comédies que l'auteur fit jouer plus tard avec succès.

Il nous serait impossible de passer sous silence, *la Tour de Nesle*, ce drame dont les représentations sans nombre, à plusieurs reprises et à de longs intervalles, ont tant préoccupé le public français. C'est là que M. Alexandre Dumas s'est plu à accumuler toutes les horreurs possibles. L'inceste, l'adultère et le meurtre s'étalent à plaisir dans cette œuvre où l'histoire n'est pas plus respectée que la morale. Les complications, qui consistent dans une série de mystères révélés les uns après les autres, soutiennent la curiosité ; et l'antagonisme de deux personnages, triomphants ou vaincus tour à tour, jusqu'à ce qu'ils soient frappés ensemble du châtiment que leurs crimes ont mérité, donne à l'action une brutale vigueur. Un écrivain de talent, M. Roger de Beauvoir, avait le premier, dans un roman intitulé *l'Écolier de Cluny*, éveillé l'attention sur cette fameuse Tour de Nesle, qui passait pour avoir abrité de royales orgies, dont les flots de la Seine, engloutissaient les principaux témoins de peur d'imprudentes révélations. L'écolier Buridan, célèbre par son sophisme de l'*Ane*, et dont Villon parle dans sa ballade *des Dames du temps jadis*, est un des héros présumés de ces nocturnes débauches, et le seul qui, dit la légende fort injurieuse pour trois princesses, belles-filles de Philippe le Bel, ait échappé à la mort. M. Alexandre Dumas transforma en capitaine d'aventure l'écolier Buridan, et l'associa d'une manière terrible et lugubre aux destinées de Marguerite de Bourgogne. Il eut pour instigateur M. Frédéric Gaillardet, qui revendiqua même l'honneur de cette conception bizarre et l'on a prétendu que M. Jules Janin avait laissé tomber de sa plume la célèbre tirade sur les *Grandes dames*, mais la poudre d'or de son style ne s'éparpilla pas assez sur le manuscrit.

Le drame d'*Angèle* succéda à *la Tour de Nesle*. Encore un drame qui offre prise à une critique fondamentale. En vain le héros de la pièce, Alfred d'Alvimar, frappé dans un duel à mort et comme par la Providence, expie ses fautes, ce personnage posé en fanfaron de vice, et qui se fait une échelle de femmes pour parvenir, exerce si ouvertement et si insolemment son métier que l'honnêteté est froissée par ses discours non moins que par ses actions. Il entraîne dans son tourbillon trois femmes légères, une marquise de Rieux qui a été sa maîtresse, et qui après sa rupture avec lui, devient la maîtresse d'un premier ministre; une jeune fille innocente qu'il fascine et qu'il séduit avec une vivacité dont le spectacle a son danger, une mère enfin, une mère de famille oubliant de veiller sur sa fille pour s'abandonner à la coquetterie et à l'ambition. Un accouchement qui a lieu pour ainsi dire en scène, car on pourrait entendre les cris d'Angèle s'ils n'étaient couverts par l'orchestre d'un bal, ajoute encore à l'indiscrétion du sujet, dont le fond, représente une mère près d'épouser l'amant de sa fille. Cette pièce est faite du reste avec une grande habileté. Les deux premiers actes engagent surtout à merveille l'action, et l'intérêt continue jusqu'à la fin malgré quelques invraisemblances. Un rôle intéressant dont on a beaucoup usé depuis, celui d'un galant homme, amoureux et poitrinaire qui se charge avant de mourir d'être le vengeur de la société, et qui rend aux yeux du monde l'honneur à une jeune fille, conquiert la sympathie, mais l'auteur n'en a pas moins pendant cinq actes enfermé son public dans un cercle des plus scabreux.

Dans *Catherine Howard* M. Alexandre Dumas a rassemblé pêle-mêle toutes sortes d'éléments dramatiques plus ou moins connus, le narcotique de *Roméo et Juliette*, le château de Kenilworth, les doubles clefs qui ouvrent les portes des tombeaux et des palais, le bourreau masqué de Charles Ier, etc., on dirait un songe fiévreux traversé par tous ces souvenirs. Catherine est secrètement unie à Etelwood, favori d'Henri VIII. Etelwood

tient sa femme cachée à tous les yeux; personne à la cour ne sait qu'il est marié; on le croit amoureux de la sœur de Henri VIII. Ce roi après avoir répudié quatre femmes, dont l'une, Anne de Boulen, a eu la tête tranchée par son ordre, devient tout mélancolique. Il a aperçu sur le bord de la Tamise, Catherine Howard dont la beauté l'a vivement frappé. Il la veut épouser. C'est à Etelwood même qu'il fait cette confidence. Celui-ci se hâte d'administrer un breuvage soporifique à Catherine qu'on croit morte et qu'on voit bientôt couchée dans son tombeau. Le roi vient rendre hommage à ses attraits et se lamenter. Il passe un brillant anneau au doigt de la fiancée que la mort lui ravit et cela en présence d'Etelwood qui craint à tout instant que Catherine ne se réveille. Cette scène est très dramatique. Elle l'aurait été davantage encore si Catherine se fut réveillée en effet : le roi se retire et Etelwood reste. Lorsque Catherine est sortie de sa léthargie, Etelwood a l'imprudence de lui révéler ce qu'il a fait et de lui parler de l'amour du roi. Catherine était ambitieuse et cette confidence jointe au ressentiment qu'elle éprouve contre Etelwood qui n'a pas craint de l'exposer à mourir, fait naître chez elle le désir de voir Henri VIII. Elle songe à la royauté qui semble l'attendre pendant que son époux la supplie de vivre plus que jamais dans la retraite, en attendant qu'ils puissent prendre la fuite ensemble et passer en France où ils seront à l'abri de la colère du roi. Bientôt Henri VIII veut forcer Etelwood à épouser sa sœur Marguerite qui l'aime; Etelwood refuse, et emploie alors pour lui le singulier procédé dont il s'est servi à l'égard de Catherine. A lui de passer pour mort à son tour. Il boit le reste de la liqueur qui donne l'apparence du trépas. Il remet à Catherine une clef du tombeau où son corps doit être porté; l'autre clef sera remise au roi; Catherine n'a rien de plus pressé que de se rendre auprès d'Henri VIII, de se faire reconnaître et de jeter dans la Tamise la clef du tombeau. Par bonheur pour Etelwood la sœur du roi, Marguerite, s'est emparée de l'autre clef et elle

rend le pâle fantôme à la lumière du jour. C'est un vrai fantôme pour Catherine. Elle est reine, mais Etelwood est là dans l'ombre; il la compromet aux yeux du roi qui la traite comme il a traité Anne de Boulen. Catherine cherche à gagner le bourreau avec l'anneau du roi qu'elle a conservé; le bourreau disparaît au moment de l'exécution, mais un autre bourreau masqué se présente. C'est Etelwood.

Ce long drame ou plutôt ce roman, ne reçut pas dans l'origine un très bienveillant accueil, quoiqu'il soit combiné avec une certaine adresse, plein de mouvements passionnés, et que le caractère d'une femme ambitieuse, y soit traité avec vigueur; le soporifique deux fois employé dans la pièce, et quelques moyens un peu extravagants nuisirent à sa complète réussite, mais on y reconnut néanmoins une main fougueuse et hardie. Je n'ai pas besoin de dire qu'au point de vue historique, malgré les essais de couleur locale, ce drame ne soutient pas la discussion.

Il est curieux de rappeler à propos d'Henri VIII, l'opinion de Bossuet sur ce monarque. « Lorsque le roi Henri VIII, *prince en tout le reste accompli*, s'égara dans les passions qui ont perdu Salomon et tant d'autres rois, et commença d'ébranler l'autorité de l'Église, les sages lui dénoncèrent qu'en remuant ce seul point, il mettait tout en péril et qu'il donnait contre son dessein une licence effrénée aux âges suivants. » Il paraît que Bossuet se serait montré indulgent pour les faiblesses d'Henri VIII comme il le fut pour celles de Louis XIV, si le roi d'Angleterre n'avait fait aucun tort à l'Église.

Nous ne parlerons que pour mémoire du drame de *don Juan de Marana*, mystère en cinq actes et sept tableaux, dans lequel M. Alexandre Dumas a déployé en pure perte beaucoup d'imagination. C'est une légende espagnole, avec les bons et les mauvais anges, les fantômes et tout l'appareil fantastique qui ont rendu célèbres quelques pièces faites au delà des Pyrénées et entre autres le fameux *Convive de pierre*, dont Molière a tiré

un si grand parti. Molière en empruntant une donnée étrange et bizarre, avait su la rendre claire, précise, philosophique. M. Alexandre Dumas a laissé la sienne pleine d'obscurité, et s'est privé d'un intérêt continu par une suite de scènes, la plupart du temps imitées, et qui ne concourent à l'ensemble que par la punition de son don Juan. Son héros séduit jusqu'à un ange à qui la reine du ciel a permis de revenir sur la terre et de prendre la forme d'une femme, mais ce n'est qu'un épisode au milieu de toutes ses séductions. Cependant à travers ce drame singulier, tout rempli d'assassinats, d'orgies, de duels, court un souffle puissant et le talent de l'auteur se retrouve parfois tout entier.

M. Alexandre Dumas voulut créer un rôle pour un grand acteur, M. Frédérick-Lemaitre, et il prit pour personnage principal de sa pièce, un autre grand acteur, dont le public parisien avait été à même d'apprécier le jeu tragique et la vive expression, quelques années auparavant, dans les représentations données par une troupe d'acteurs anglais. C'était *Kean* dont la vie ne passait pas pour être une modèle de tempérance. M. Dumas, comme si le désordre était une condition du génie, présenta Kean, jouant ce terrible jeu de la débauche, où l'on finit toujours par laisser la meilleure part de son âme, quelquefois de son existence. Heureusement il le montra aussi aux prises avec une passion d'un autre ordre, l'amour. Faire voir comment les sentiments personnels de l'acteur agissent sur ses rôles, ce qu'il entre de réalité dans cette perpétuelle fiction, et faire voir en même temps l'action du comédien sur le spectateur et spécialement sur l'imagination des femmes, c'était une étude bien capable de tenter la plume de l'auteur d'Antony.

Kean est amoureux d'une certaine comtesse de Kæfeld, femme, si je ne me trompe, d'un ambassadeur de Danemark; elle seule attache ses regards quand il joue; d'elle seule lui viennent les élans de son génie : cet amour est *vertueux, idéal, artistique* enfin; mais tout *artistique* qu'est cet amour, il se trouve,

comme les amours ordinaires, en proie à une violente jalousie. Le prince de Galles, s'occupe beaucoup de la comtesse de Kæfeld, bien que, s'il faut en croire Kean, ce prince charmant n'ait qu'à choisir parmi les beautés des trois royaumes. Kean part de cette généreuse supposition pour engager le prince à ne plus afficher de prétentions sur la comtesse; il le supplie de la laisser tout entière à sa platonique tendresse, ce qui n'est pas d'un amant très discret; le prince, qui a entrevu dans la loge de l'acteur un magnifique éventail oublié par la comtesse, car les femmes mises en scène par M. Dumas oublient toujours quelque chose, cette fois leur mouchoir, comme la duchesse de Guise, cette autre fois un éventail, et presque toujours leur réputation ou leur honneur; le prince de Galles refuse de céder sa place auprès de la comtesse, malgré cet indice accusateur, et continue de paraître dans sa loge pour tourmenter l'acteur Kean. Alors celui-ci se croit en droit d'insulter le prince de Galles, et l'apostrophe d'une telle façon, que, si la chose était arrivée ainsi, l'acteur Kean n'aurait jamais pu remettre les pieds sur la scène anglaise. Le mari, qui a trouvé l'éventail, se doute de quelque mésaventure, et vient demander le lendemain à Kean une explication; sa femme, toujours *vertueuse*, était chez Kean. Pendant cet entretien, elle est saisie d'une telle frayeur, qu'elle saute par la fenêtre; par bonheur, la Tamise coule au dessous de cette fenêtre, et, par un plus grand bonheur encore, la comtesse tombe dans une gondole du prince de Galles, qui la sauve de l'eau d'abord, et puis de la colère de son mari, en arrangeant glorieusement cette affaire, au moyen d'un mensonge ingénieux. C'est lui qui a porté l'éventail, c'est lui qui l'a oublié. Kean, pour en finir, après avoir blasphémé contre la société comme Antony, quoique de simple bateleur il se soit élevé à la gloire, à la fortune, à l'amitié des princes, et qu'il n'ait guère le droit d'être mécontent de son sort, Kean exilé à cause de sa boutade se décide à partir pour New-York.

La tragédie tenait toujours au cœur de M. Alexandre Dumas,

il rentra avec son *Caligula* au Théâtre-Français qu'il avait abandonné quelque temps pour des scènes secondaires.

Tant que dura la république, l'Italie offrit au monde l'exemple des vertus : l'épée de Cincinnatus pendait à côté du soc de la charrue, et les Scipions sacrifiaient sur l'autel de la Pudeur. Mais lorsque les conquêtes eurent étendu la domination des Romains, et que le pouvoir se fut réuni dans les mains des Césars, la ville éternelle, sanctuaire de la liberté et des mœurs, se changea en un repaire de vices. Les richesses de l'Asie énervèrent ces fiers courages, les guerres lointaines les rendirent indifférents aux intérêts de leur pays; l'amour de l'or et des voluptés se glissa comme un serpent dans toutes les âmes; les principes mal compris de la secte d'Épicure dépravèrent les intelligences; le luxe, la mollesse envahirent les vainqueurs au point que Juvénal s'écriait dans ses vers satiriques :

Luxuria incubuit victumque ulciscitur orbem.

Plus de croyance dans les dieux : leur règne s'en allait avec celui des mœurs. Les beaux esprits riaient à table de Jupiter en se passant des coupes d'or où la neige était mêlée au noir falerne; les figues de Syrie, les olives de Piscenium, les huîtres du lac Lucrin, les gâteaux dorés avec le miel de l'Hybla faisaient les seuls délices des jeunes gens et des vieillards, qui, le front couronné des roses de Pœstum, la chevelure parfumée d'amomum, ayant pour échansons leurs jeunes et belles maîtresses, passaient leurs journées couchés sur des lits voluptueux; leurs nerfs avaient acquis tant de faiblesse dans cette vie de plaisirs qu'un rayon de soleil pénétrant à travers leurs barques, quand ils se promenaient sur le Tibre, jetait en syncope ces maîtres du monde.

Dans une société si pervertie, est-il étonnant qu'on ait vu naître des Tibère, des Caïus, des Claude, des Néron? Quelles résistances avaient les mauvais instincts de ces hommes! Ils s'enivraient du pouvoir absolu; leurs vertiges, leurs folies ne trou-

vaient pas d'obstacles, ils ne rencontraient autour d'eux que la bassesse des courtisans; les citoyens avaient perdu toute force et toute vertu. Ces vils ardélions, ces ignobles délateurs qui se pressaient sur les pas des Césars, étaient même un jeu pour leurs maîtres. Caligula ordonnait la mort d'un homme qui avait adressé à Jupiter le vœu de se sacrifier pour sauver le prince d'une maladie; il se raillait du peuple en lui proposant pour consul, son cheval, et un autre empereur rassemblait le sénat autour d'un énorme turbot pour savoir à quelle sauce on l'apprêterait? Tous ces faits profitèrent naturellement à l'auteur de *Caligula*.

Voici en quelques mots le sujet de la tragédie de M. Alex. Dumas. Cherea amant de Messaline conspire avec elle contre Caligula, mais ils conspirent d'après des motifs bien différents. Cherea a des ressouvenirs de la vieille république; Messaline ne songe qu'à épouser l'imbécile Claude pour gouverner sous son nom; elle est lasse d'un tyran qu'il faut tromper avec toutes sortes de précautions. Cherea trouve un aide dans le Gaulois Aquila, fiancé de Stella, sœur de lait de Caligula, jeune fille enlevée par l'empereur qui la désire pour maîtresse. Stella résiste à l'empereur : il la fait jeter dans un cachot. Les deux amants, Aquila et Stella, s'y trouvent bientôt réunis par les soins de Messaline, mais au lieu de donner leurs dernières heures à l'amour, Stella qui est chrétienne, convertit Aquila à sa foi; Caligula survient et ordonne leur supplice : ils sont heureusement sauvés par Junia, leur mère nourrice, réunie à eux pour immoler l'empereur. Caligula frappé, Messaline se hâte de livrer les conspirateurs à la mort, et de tirer Claude caché derrière un rideau, pour faire de lui un empereur.

La tragédie de Caligula, est accompagnée d'un prologue spirituel, dans lequel l'auteur retrace avec beaucoup de netteté, le tableau de la démoralisation romaine. Le dégoût de la vie qui avait assoupi un si grand nombre d'âmes, se trouve heureusement exprimé dans les vers suivants, prononcés par le jeune

Lépidus, qui, sachant que ses imprudents discours ont pu être rapportés à l'empereur, se résigne à mourir :

L'homme ne compte pas par les jours accomplis,
Frères, mais par les jours lumineux et remplis.
J'ai vu dans les plaisirs ma jeunesse ravie,
Si bien que j'ai vécu toute une longue vie ;
Laissez-moi donc mourir, mes frères, il est temps.
C'est un bienfait des dieux de mourir à vingt ans,
Et de ne pas sentir de nos jeunes années
Se flétrir sur nos fronts les couronnes fanées.
Aujourd'hui pour jamais si je ferme les yeux
Je meurs candide et pur, croyant encore aux dieux,
Au bonheur du foyer, à la douce patrie,
A l'amour consolant, à l'amitié chérie,
Tandis qu'en attendant, dépouillé de tout bien,
Peut-être je mourrais, ne croyant plus à rien.

Le drame de *Paul Jones* fut joué sur une scène tout à fait inférieure, et nous pourrions nous dispenser d'en parler, si nous n'avions pris le parti de donner une idée de la plupart des pièces de M. Alexandre Dumas sans acception de théâtre, afin de suivre le mouvement littéraire de l'époque. Ce drame n'est qu'un mélodrame ordinaire avec plus d'emphase dans le style. La scène se passe à Auray, en Bretagne. Une marquise hautaine et sévère en apparence, mais qui a dans son passé une faute grave à se reprocher, une fille ayant commis la même faute que sa mère, sont en présence avec deux enfants illégitimes ; un marquis dont la raison est perdue depuis vingt ans, un fils ambitieux, un prétendant sans préjugés, prêt à épouser une jeune fille dont la franchise ne lui épargne pas des aveux généralement mal accueillis, un vieux serviteur, maître des secrets de l'honneur du château, enfin, Paul Jones, le fils adultérin de la marquise, devenu corsaire et riche à millions, très bien en cour, obtenant tout ce qu'il veut, voilà les caractères que M. Alexandre Dumas a fait se choquer les uns contre les autres avec une certaine fureur d'exécution.

Mademoiselle de Belle-Isle vint. Il y a vraiment lieu d'admirer que la plume de M. Alexandre Dumas, après s'être im-

prégnée parfois d'une encre si épaisse et si noire, ait pu tracer en caractères si fins et si déliés les galantes aventures de M. le duc de Richelieu. Il changea pour ainsi dire sa manière, à la façon des peintres, et se fit aussi léger qu'il avait été grave, aussi lumineux qu'il avait été sombre, aussi riant qu'il avait été lugubre. Il prit des airs de cour, il mit des talons rouges, et parla le langage sémillant de l'Œil de Bœuf, comme s'il n'avait fait que cela toute sa vie. Moncrif et Collé, les auteurs du théâtre des petits appartements ne lancèrent jamais aux duchesses le mot équivoque avec plus de liberté et d'heureuse impertinence. M. Alexandre Dumas amène à Paris une noble et pure fille de Bretagne, blanche comme l'hermine, une petite-fille de Fouquet, Mlle de Belle-Isle, il la promène de Paris à Versailles et de Versailles à Paris, au milieu d'une société entièrement dépravée, sans qu'elle salisse sa belle robe; et pourtant quelle corruption autour d'elle! M. de Richelieu jure de la séduire comme il a séduit Mme Michelin et bien d'autres; il fait audacieusement ce pari que tient l'amant de Mlle de Belle-Isle, et promet de jeter de l'appartement de la belle Bretonne, à minuit, un billet attestant sa conquête; il pénètre en effet dans l'appartement, et jette le billet par la croisée, un peu prématurément, mais il a la certitude de réussir, et le lendemain il est si bien persuadé de son triomphe, qu'il affirme son bonheur à Mlle de Belle-Isle elle-même; or, voici ce qui est arrivé: la marquise de Prie, une ancienne maîtresse de M. de Richelieu s'est mise à la place de Mlle de Belle-Isle, et M. de Richelieu, quelque expérimenté qu'il soit dans les choses de la galanterie, ne s'est pas aperçu de la différence. Le futur de Mlle de Belle-Isle, ne pouvant se battre avec M. de Richelieu (ils sont surveillés), lui propose une terrible partie, dans laquelle l'enjeu est la vie de l'un ou de l'autre; M. de Richelieu accepte, et le malheureux amant se brûlerait la cervelle, si M. de Richelieu ne découvrait à temps son erreur, et ne venait faire ses excuses qui sont reçues; le futur de Mlle de Belle-Isle, assure que M. de

Richelieu deviendra son meilleur ami, ce qui est un peu imprudent. Ne fallait-il pas une grande adresse pour faire admettre toutes ces impossibilités dont M. Alexandre Dumas s'est joué de la façon la plus délibérée. Il y a des mots dans cette comédie, qui feraient frissonner la pudeur s'ils n'étaient sauvés par un art de tout dire que Voltaire lui-même aurait applaudi, l'histoire des sequins qui ouvre la pièce est très plaisante et elle prépare à merveille ce roman.

A peu de jours d'intervalle, l'auteur faisait jouer un drame en vers, intitulé l'*Alchimiste* d'un genre bien différent. Le sujet de ce drame, emprunté à une pièce anglaise, le *Fasio* de Milmann, est curieux et intéressant. Une femme qui par jalousie porte contre son mari une accusation qu'elle croit légère, et qui voyant qu'il s'agit d'un crime, et qu'il y va pour lui de l'échafaud, se repent et se lamente, et cherche à le sauver par les plus grands efforts, voilà le fond de cette pièce, dont l'encadrement italien ne manque pas d'originalité. Ce drame est en vers, et quoique le vers ne soit pas l'élément naturel de M. Alexandre Dumas, le style en est parfois poétique et bien venu.

Un Mariage sous Louis XV continua la veine de *Mlle de Belle-Isle*, mais avec moins de vivacité. La Chaussée et Marivaux ont fourni le fond et les détails du tableau. La Chaussée dans *le Préjugé à la mode* avait montré un mari qui n'osait aimer sa femme de peur de paraître ridicule; Marivaux dans *les surprises de l'amour* avait effleuré la même donnée, et Destouches dans *le Philosophe marié*, s'était complu à peindre ces mœurs bizarres, qui faisaient craindre à un homme d'avouer les sentiments les plus naturels. M. Alexandre Dumas, en mettant en scène un grand seigneur qui épouse une jeune et belle personne, sans paraître aucunement soucieux d'être aimé d'elle, n'a pas été beaucoup plus heureux dans sa rencontre que ses prédécesseurs. De telles mœurs ont pu exister en un certain monde dissipé, mais elles n'ont jamais constitué qu'un état passager de la société. Le bon sens et la morale ne s'abdiquent pas

si facilement, en France surtout. Dans *le Mariage sous Louis XV*, le mari et la femme finissent par s'adorer, mais ils y mettent un peu trop de temps et de formalités au gré du spectateur. Une réduction de cette pièce essayée depuis peu, ne l'a pas rendue meilleure : elle aura de la peine à se maintenir.

Le caractère de Lorenzino tenta ensuite l'auteur, lorsque devenu habitant de Florence, il retrouva à chaque pas les traces des Médicis : il ne pouvait manquer de faire revivre sur la scène quelques pages de leur vie pleine de catastrophes. Quoique le sujet de *Lorenzino* eût déjà été traité avec succès, et surtout dans une brillante fantaisie d'Alfred de Musset, M. Alexandre Dumas s'en empara comme d'un bien qui lui revenait de droit, tout en usant de la liberté accordée aux poètes d'altérer un peu la vérité de l'histoire. Ainsi M. Dumas fit tout d'abord de Philippe Strozzi un fier républicain, et de sa fille Louisa une jeune fille naïve et crédule, éprise de Lorenzino, son cousin, qui se sert d'elle pour entraîner le duc Alexandre dans un horrible guet-apens. Il mêla à ces personnages un moine, disciple de Savonarole, et un ancien bouffon du duc, que les malheurs des temps ont réduit à l'état de spadassin. Ce drame est empreint de la verve dramatique naturelle à M. Alexandre Dumas ; les caractères sont en général bien soutenus. Lorenzino, qui ne connaissait pas le rire, mais seulement le sourire, dit un historien, cet homme impassible comme la statue du Commandeur, qui s'asseyait au banquet du duc Alexandre pour engloutir un jour ou l'autre son hôte, a été énergiquement retracé par l'auteur. Quelques autres parties seulement du dialogue et de l'action ne sont pas traitées avec le même soin.

Dans *les Demoiselles de Saint-Cyr*, M. Alexandre Dumas revint à ces maris singuliers qui ne prennent pas le mariage au sérieux et ne font attention à leurs femmes, que lorsqu'ils commencent à être aiguillonnés par une pointe de jalousie en remarquant tout à coup les hommages qu'elles reçoivent des autres hommes ; cette pièce est un imbroglio, une co-

médie d'intrigue, où l'on voit un jeune seigneur, le vicomte de Saint-Herem, et le fils d'un fermier général, Hercule du Bouloy contraints, de par madame de Maintenon, à épouser deux jeunes pensionnaires de Saint-Cyr compromises par eux. Furieux de ce mariage, Saint-Herem va retrouver en Espagne le duc d'Anjou, devenu Philippe V, et du Bouloy qui a pris Saint-Herem pour modèle et qui l'imite en toutes choses, l'accompagne dans ce voyage. Ils ne tardent pas à retrouver leurs femmes, et comme Philippe V fait la cour à ces dames, ils se repentent de leur folle conduite et reprennent avec elles la route de Paris. Situations amusantes, mais sans originalité.

Le drame de *Louise Bernard* n'a rien qui le distingue des drames habituels, si ce n'est un style un peu plus soigné. Louise, sous le nom d'Herminie d'Hacqueville, passe pour être la fille de la baronne d'Hacqueville. Elle le croit et tout le monde le croit comme elle. Louise aime le neveu de la baronne, Henri de Verneuil, mais le roi Louis XV qui a des vües sur cette jeune fille veut la marier à un de ses courtisans, le marquis de Lancy. Grande désolation de Louise et d'Henri, officier de marine, auquel un ordre de son ministre ordonne de rejoindre son vaisseau en partance; comment soustraire Louise au mariage et par suite aux projets du roi? Un accident romanesque sauve l'honneur de la pauvre enfant. Antoine Bernard, découvre qu'elle est sa sœur, qu'elle a été substituée à une fille de la baronne, et comme il découvre presque en même temps les intentions du roi, il n'hésite pas. Il avoue à la baronne et au marquis la substitution qui a été faite. Le mariage est rompu. Mais le roi ne renonce pas à son désir, et comme Henri de Verneuil a été condamné à mort pour n'avoir pas rejoint son bâtiment, le roi n'accordera la grâce de ce jeune homme que si Louise vient la lui demander. Antoine pressent le danger, et trouve moyen d'arriver jusqu'au roi, par un escalier dérobé dont, en sa qualité de menuisier, il avait été chargé de raccommoder quelques marches; il trouve le roi en compagnie

de madame de Tournelles; il intéresse la favorite à sa demande, et le roi de peur d'être soupçonné d'une infidélité, accorde la vie et la liberté au chevalier. Pour surcroît de bonheur, Antoine, d'accord avec la baronne qui, après avoir cru pendant dix-huit ans que Louise était sa fille, ne peut se résoudre à ne plus lui donner ce nom, Antoine atteste qu'il n'y a pas un mot de vrai dans tout ce qu'il a dit et que Louise n'est pas sa sœur. Elle reprend sa position dans le monde et épouse Henri de Verneuil. Le roi Louis XV ne joue pas un rôle très délicat dans cette pièce où du reste il ne paraît pas, et les événements manquent d'une apparence de vérité quoiqu'ils soient préparés avec soin.

Une Fille du régent est aussi une véritable histoire romanesque dans laquelle le régent et le cardinal Dubois jouent des rôles fort étranges, et même on peut le dire, fort extravagants. Le régent a une fille naturelle, Hélène, élevée dans un couvent aux environs de Clisson. Un jeune chevalier, M. de Chanley, amoureux d'Hélène, est aimé d'elle, mais il a eu le tort de se fourrer étourdiment dans la conspiration de Cellamare. Hélène, qui ignore le rang de son père, est mandée à Paris, où le chevalier se rend lui-même avec l'intention de tuer le régent. Il a été désigné par le sort pour ce terrible office. Il confie, au régent lui-même, qu'il prend pour le duc Olivarez le plan de la conspiration, et le cardinal Dubois qui conduit l'action en usant de toutes sortes de travestissements, fait envoyer le jeune homme à la Bastille. Le régent en apprenant l'amour que sa fille a pour lui, veut le sauver et présente lui-même sa poitrine au poignard de son assassin qui tombe à ses pieds pour obtenir sa grâce et la main d'Hélène. Ce drame des plus invraisemblables et d'une couleur peu historique ne reçut qu'un médiocre accueil au Théâtre-Français.

Le comte Hermann doit être rangé au nombre des conceptions bizarres, mais pourtant des drames les moins compliqués de M. Alexandre Dumas, de ceux-là qui reposent sur le mouvement des passions. Le comte Hermann s'attend à mourir, et il épouse

in extremis, une jeune fille charmante qui consent à lui dévouer sa vie, bien qu'elle ait un autre amour dans le cœur. Le comte Hermann s'aperçoit, mais trop tard de cet amour, et son médecin ne lui ayant plus donné que huit à dix jours à vivre, il fait venir sa femme et son neveu, le jeune homme secrètement aimé de la comtesse; il leur passe un anneau au doigt et les fiance. Mais le médecin du comte qui avait intérêt à le laisser mourir dans l'espérance d'épouser sa veuve, souhaite à présent qu'il vive et le rend à la santé. Le comte Hermann devient jaloux de sa femme et de son neveu, et regrette ce qu'il a fait. La situation devenant intolérable entre ces trois êtres, le comte Hermann se sacrifie par excès de grandeur d'âme; il prend un poison que les deux amants avaient préparé pour eux, et leur ouvre ainsi un avenir de bonheur. On ne peut pas pousser plus loin la générosité.

M. Alexandre Dumas a traduit encore ou plutôt arrangé pour la scène française l'*Hamlet* de Shakspeare, et l'*Orestie* d'Eschyle, et tiré de longues pièces des nombreux romans qu'il a publiés. *Le Chevalier d'Harmental*, *les Mousquetaires*, *Monte-Christo*, *la Reine Margot*, *le vicomte de Bragelone* et tant d'autres œuvres dues à la fécondité inépuisable de l'écrivain n'ont pas tardé à prendre la forme dramatique et à paraître sur diverses scènes. Quatre personnages inventés par lui et devenus bientôt populaires, d'Artagnan, Porthos, Athos, Aramis, ont défrayé plusieurs drames à eux seuls.

M. Alexandre Dumas, comme Scribe a eu beaucoup de collaborateurs, dont voici les principaux : MM. Auguste Maquet, Anicet Bourgeois, d'Ennery, de Leuven, Brunswick, Goubaux, Lockroy, Souvestre, Paul Meurice, Cordellier de la Noue, Charles Lafont, Gérard de Nerval, Gaillardet, Eugène Bourgeois, Théaulon, Frédéric de Courcy, Jaime et bien d'autres qui, sans signer, se sont abrités sous son nom.

Il ne manquait à la gloire de M. Alexandre Dumas que d'avoir un fils qui lui ressemblât, et qui continuât ses succès dramatiques.

M. Alexandre Dumas fils est né sous une étoile fortunée, comme les gens qui naissent millionnaires; il est né avec l'esprit de son père et l'instinct dramatique; la Muse du théâtre, appelée à son baptême ainsi qu'une fée bienfaisante, l'a doué, dès son berceau, de toutes sortes d'avantages : le choix des sujets, la peinture des caractères, la facilité de l'expression, constituent son talent ingénieux et suffisamment observateur pour saisir le côté des mœurs qui doit plaire à la société de son temps. Il a de la franchise; il prend moins de ménagements avec son public que la plupart de ses confrères, il accuse plus vigoureusement son sujet. Tout lui a réussi jusqu'à ce jour. *La Dame aux Camélias*, *Diane de Lys*, *le Demi-Monde*, *la Question d'argent*, *le Fils naturel* ont eu de magnifiques succès.

M. Alexandre Dumas fils dont nous ne faisons qu'esquisser ici la physionomie, a peut-être trop cherché sa réussite dans un *réalisme* (le mot est consacré), qui offrait à la curiosité publique l'attrait que la peinture des mauvaises mœurs ne manque jamais d'exciter; les plus honnêtes gens ne détestent pas trop le scandale qui ne peut les atteindre; ils s'aventurent volontiers à regarder au fond des passions les plus désordonnées, et quand le tableau en est présenté avec art, ils accourent en foule au spectacle d'un monde dans lequel ils rougiraient de mettre les pieds. On dirait que le vice a plus de charme que la vertu; — la pièce vertueuse, en effet, lutte presque toujours contre l'ennui. — Mais l'auteur comique ne doit jamais entourer de sympathie tout ce qui vit en dehors de la morale et de la société.

L'esprit de M. Alexandre Dumas fils a l'avantage de ne pas être laborieux; il coule de source; c'est l'esprit de la conversation, et non celui des livres; il est prompt, il est vif, il est naturel. L'auteur se tire d'une situation scabreuse par un mot heureux. Il pose ses personnages de façon à ce qu'on accepte toutes leurs tergiversations de caractère, sans y mettre plus d'importance qu'eux-mêmes. C'est un grand art. La préparation des

événements et des caractères est traitée enfin par lui de main de maître; pas un mot qui n'ait un sens, et dont on n'aperçoive plus tard la portée. La curiosité est constamment éveillée, et les scènes se succèdent entre le rire et les larmes, avec une ordonnance mathématique. L'auteur est pour ainsi dire au *tableau;* il résout un problème social.

Un autre auteur du même nom, et qui n'a avec ses homonymes que la parenté poétique, Adolphe Dumas, s'est fait un nom aussi dans la littérature dramatique. Il vient de mourir et il mérite un vif regret; poète il comprenait la nature mieux que personne, et ne demandait qu'un tranquille enclos, entouré d'un peu de gazon, où il pût converser en silence avec sa muse. C'était l'homme le plus simple et le plus aimable qu'on pût voir. La bonté de l'âme était empreinte sur sa physionomie expressive, et il n'y avait pas de cœur meilleur que le sien. Dans les derniers temps de sa vie, alors qu'il sentait déjà la vie lui échapper, et qu'il ne sortait presque plus de chez lui, toute sa joie était d'apprendre à lire à une pauvre petite fille de son voisinage, et de lui parler de la grandeur de Dieu. Nous avons assisté à une de ces touchantes leçons. L'inspiration descendait sur son front, et sa petite élève le considérait avec un étonnement religieux.

Peu s'en est fallu qu'Adolphe Dumas n'eût du génie. Il a manqué à l'abondance de ses idées une certaine lucidité, une expression moins incohérente. La mobilité de son esprit l'empêchait de concentrer sa pensée, et de lui donner toute la clarté désirable. Cependant il laisse derrière lui de petits chefs-d'œuvre de grâce et de sentiment dont ses amis ont reçu plus d'une fois la confidence. C'est dans ce recueil qui sera sans doute publié un jour, que le poète se révèle tout entier, et nous ne savons rien de plus ravissant qu'une pièce adressée à une colombe apprivoisée, dont la mort lui coûta des larmes, et qui en fait répandre. Les ouvrages donnés par lui au théâtre ne réussirent pas au gré de ses désirs malgré le talent qu'on y trouve, et surtout dans l'*École des Familles*. Il porta toute sa vie la peine d'une récep-

tion enthousiaste qu'il avait obtenue à la Comédie-Française pour le *Camp des Croisés*, et de l'échec qui avait suivi cette réception. *Mlle de la Vallière* ne réussit qu'à moitié. On douta de lui, et il finit presque par douter de lui-même, comme auteur dramatique. Le théâtre néanmoins l'attirait toujours, et il rêvait encore des succès.

La dernière fois que nous avons vu Adolphe Dumas, il nous raconta une histoire de sa jeunesse, dont le souvenir lui était resté profondément gravé au cœur. Sous le beau ciel de la Provence, où il naquit et où il passa son adolescence, il avait aimé. Il vint à Paris, épris de la gloire, et quelque temps oublieux de son amour. A son retour au pays, il ne retrouva pas dans ce monde l'objet de sa première affection. La jeune fille qui avait fait battre son cœur n'était plus. Plein de désespoir, il courut au champ du repos où elle était enterrée pour prier sur sa tombe et s'accuser de son oubli, qui peut-être avait contribué à cette mort prématurée. C'était en hiver ; le cimetière était couvert de neige, et toute sa journée se consuma en vains efforts pour découvrir la pierre où était écrit le nom qu'il cherchait. Il détacha son manteau pour remuer des monceaux de neige, et ne put parvenir à retrouver ce nom chéri. Insensible au froid, il erra de tombe en tombe, et seulement lorsque la nuit vint, au moment où l'on allait fermer les portes du cimetière, il reprit son manteau pour sortir du lieu funèbre. A peine eut-il fait quelques pas, qu'une ronce s'attacha à ce manteau et le retint vivement. Il fallut, pour reprendre le vêtement, agiter la ronce et bouleverser la neige. Ce fut alors qu'il aperçut sur une pierre, qui avait échappé à sa vue, le nom si ardemment désiré. Il se jeta à genoux sur cette pierre et pria toute la nuit.

CHAPITRE VINGT-SEPTIÈME

ALFRED DE MUSSET.

Alfred de Musset se fit remarquer tout d'abord parmi les jeunes et brillants esprits qui débutèrent dans la poésie et essayèrent d'en changer la forme vers les dernières années de la restauration. Il se jeta un peu cavalièrement dans la mêlée, et la fameuse *Ballade à la lune*, avec son point sur un i, lui attira plus d'un sarcasme. Sans l'*Andalouse* et le motif original de Monpou, la popularité d'Alfred de Musset se serait trouvée restreinte à un petit cénacle de poètes. Né avec un esprit juste, un sentiment vrai, Alfred de Musset ne tarda pas à reconnaître les écarts de sa muse trop capricieuse et trop négligée dans les *Contes d'Espagne et d'Italie*, et il publia le *Spectacle dans un fauteuil*, où l'on sentit un notable progrès. De nouvelles poésies d'Alfred de Musset, quoiqu'il affichât toujours un dédain trop prononcé pour la rime et quelquefois pour la grammaire, constatèrent encore une évidente amélioration, et nous n'en voudrions pour preuve qu'un conte délicieux intitulé *Sylvia*, une épître à M. de Lamartine, et les quatre pièces qu'on appelle les *Nuits*, admirables élégies qui placèrent définitivement leur auteur au rang de nos meilleurs poètes.

Alfred de Musset a dit avec une modestie charmante :

Mes premiers vers sont d'un enfant.
Mes seconds d'un adolescent,
Les derniers à peine d'un homme!

Il avait raison, si ce n'est que ses derniers vers sont véritablement d'un homme.

L'homme et surtout l'homme du monde s'était montré déjà dans ses jolis proverbes en prose.

Le Théâtre-Français se doit avant tout aux écrivains : il est fait pour accueillir les élégances du style et de la pensée plus que les complications dramatiques; il est institué, enfin, pour refléter la délicatesse de nos mœurs et la netteté de notre langue. Ces principes ont été malheureusement mis trop souvent en oubli; on a laissé se produire sur la scène française des œuvres indignes d'elle; on a même cherché à calomnier son public en assurant qu'il lui fallait les émotions du mélodrame, et que si on ne les lui procurait pas, il irait les demander au boulevard. Cependant, qu'il survienne au Théâtre-Français un ouvrage distingué d'idée et d'expression, sans combinaisons étranges, emprunté à la vie réelle, et son public d'élite se retrouve, heureux et empressé de battre des mains; les gens de goût et de bonne compagnie accourent, et une bagatelle établit un succès de bon aloi, que le public de hasard qui monte et descend l'échelle des théâtres avec une curiosité grossière ne fournira jamais.

C'est ce qui arriva au proverbe de M. Alfred de Musset, *le Caprice*. Une jeune femme a brodé en secret une bourse rouge pour son mari. Au moment de la lui donner, elle en voit une bleue dans les mains de l'infidèle. Alors jalousie, bouderie, et, grâce à une amie expérimentée, réconciliation. C'est là tout le sujet; il est bien simple, mais il est traité par un homme d'esprit. Les détails sont ingénieux et piquants. Mme de Léry, l'amie qui se charge de ramener l'époux inconstant, veuve malicieuse et coquette, mais d'une malice et d'une coquetterie inoffensives, offre un caractère tout parisien, comme on en rencontre dans un monde un peu familier. Les péripéties consistent dans une tasse de thé, dans quelques réponses d'un domestique à son maître, ainsi qu'il s'en fait cent par jour en toute maison, dans un jeu de cartes, et voilà tout. L'attention n'est pas néanmoins un seul

instant distraite; elle est soutenue par la vérité du dialogue, par le naturel des situations. Le sort de cette petite comédie a été singulier. Elle nous revint de Russie, où elle avait été jouée en russe et en français. M. Alfred de Musset n'avait fait qu'une tentative au théâtre, et elle n'avait pas été heureuse. Une de ces soirées orageuses de l'Odéon, qui rappelaient quelquefois la fatalité antique, avait emporté autrefois sa *Nuit Vénitienne;* il se tenait depuis lors éloigné du théâtre, satisfait de plaire au public des revues. Il fallut que la Russie constatât son succès pour qu'il songeât à se retrouver en face d'un parterre. Une fois qu'il en eut pris le goût, tous ses proverbes y passèrent.

Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée, conversation élégante et spirituelle réussit non moins bien que *le Caprice*. Ce petit proverbe est plein de vivacité et le langage du monde y est saisi à merveille et idéalisé sans efforts. La bonne compagnie ne parle pas si bien, mais ce sont les idées courantes de sa conversation que l'auteur exprime. Voici, par exemple, un joli passage sur l'amour et sur les phrases plus ou moins banales, qui servent à le traduire : « je veux dire ceci, que l'amour est immortellement jeune et que les façons de l'exprimer sont et demeureront éternellement vieilles. Les formes usées, les redites, ces lambeaux de romans qui vous sortent du cœur, on ne sait pas pourquoi, tout cet entourage, tout cet attirail, c'est un cortége de vieux chambellans, de vieux diplomates, de vieux ministres, c'est le caquet de l'antichambre d'un roi; tout cela passe, mais le roi ne meurt pas; l'amour est mort, vive l'amour. » Un certain comte rendra visite à une marquise, un mardi, jour où elle reçoit, et un jour d'hiver : il a une déclaration sur le bout des lèvres depuis un an; il a bonne envie de profiter de cette occasion, trouvant la marquise seule, mais arrêté à tout moment par le sourire moqueur d'une femme d'esprit, qui ne se livre pas avant de connaître les véritables intentions de son adorateur, ce n'est que lorsqu'il a prononcé le mot de mariage, qu'elle consent à l'entendre parler d'amour.

Les Caprices de Marianne, qui semblent empruntés au libre esprit de Boccace, et qui se ressentent un peu de la première manière, un peu cavalière, de M. Alfred de Musset, n'en ont pas moins cet intérêt douloureux qui s'attache à l'amour passionné, presque toujours destiné à être victime de ses illusions. C'est une touchante histoire. Un jeune homme, Cœlio, dans toute la naïveté du premier âge, est éperduement amoureux de Marianne, femme du juge Claudio. Il passe sa vie à jouer de la guitare sous son balcon. Il n'ose autrement déclarer son amour; mais le libertin Octave, cousin de Marianne, ne fait aucune difficulté de plaider auprès de sa cousine la cause du pauvre joueur de guitare, son ami. Octave est spirituel, il est même éloquent lorsque le *lacryma-christi* a échauffé sa verve; il amuse Marianne, qui, en allant à la messe ou en sortant de vêpres, ne dédaigne pas de s'arrêter à causer avec lui, devant sa porte. La hauteur de Marianne commence à s'abaisser pour lui : sa sévérité si vantée ne tient pas contre les légers propos de son cousin. Le juge Claudio, personnage ridicule et jaloux, vient encore accélérer la défaite de Marianne. Il s'emporte, il défend à sa femme de recevoir toute espèce de blondin dans sa maison, si elle ne veut pas causer la mort d'un homme et la sienne. Marianne, furieuse, permet sur-le-champ à Octave de porter ses couleurs et de se présenter chez elle. A minuit même, elle descendra au jardin et elle sera enchantée d'y trouver Octave. Celui-ci, toujours fidèle à l'amitié, remet à Cœlio les couleurs de Marianne, à l'heure du rendez-vous. Mais voici la fatalité. Claudio a fait entrer des spadassins dans son jardin, et le pauvre Cœlio est tué comme un coupable, tandis que Marianne, indifférente à son trépas, ne cherche qu'à fuir avec Octave, qui se refuse à commettre cette sorte de trahison, en reprochant à sa belle cousine d'avoir méconnu le cœur le plus noble et le plus dévoué.

Il y a quelque chose de tendre et d'émouvant dans cette mort de Cœlio, et d'extrêmement triste dans ce caprice de Marianne, qui préfère un libertin comme Octave à cet honnête jeune

homme. C'est la vie, c'est la séduction des esprits blasés et moqueurs ; c'est le dédain des affections vraies. Marianne, comme toute femme, est attirée par ce qui brille, ce qui éblouit, ce qui rit. Elle foule aux pieds l'humble fleur qui se cache et dont elle ne connaîtra les parfums qu'après l'avoir écrasée. Je ne sais quel démon la pousse à rallumer dans le cœur éteint d'Octave une étincelle d'amour, tandis qu'elle n'aperçoit pas le brûlant foyer qui consume Cœlio ; la vanité lui suggère cette lutte avec l'impossible et la précipite sans excuse du haut de ses devoirs dans cet abîme de perdition. Tout ce tableau a été tracé de main de maître par Alfred de Musset.

Nous aurions désiré, lorsque Alfred de Musset fit quelques changements à sa pièce pour la transporter au théâtre, qu'il en eût sauvé la moralité. Nous aurions voulu, par exemple, et cela dans l'intérêt même de cette comédie, afin de lui fixer une place durable à côté du *Caprice* ou de la *Porte ouverte ou fermée*, que le juge Claudio n'eût été qu'une sorte de Bertholo, que Marianne elle-même eût encore possédé les droits de Rosine à la liberté. Le rôle d'Octave y eût beaucoup gagné. Octave, cet ami si dévoué, ne serait plus un entremetteur véritable ; il ne ferait plus un métier qui répugne à tout galant homme ; courtiser une femme mariée pour le compte d'un ami, et chercher à établir entre elle et lui des rapports criminels, est une action qui laisse toujours quelque honte à celui qui la fait et dont il rougit lui-même. Il n'en est pas de même du privilége que la jeunesse a et aura toujours de se liguer pour affranchir du joug des préjugés ou des intérêts une femme jeune et belle et libre de son cœur.

Ce n'est donc point par un sentiment de pruderie, de moralité exagérée, que nous faisons cette observation. C'est parce qu'une étude approfondie du théâtre nous a fait remarquer que les seules pièces qui restaient au répertoire, les seules qui plaisaient aux hommes réunis, assez mauvais sujets en particulier, mais fort scrupuleux sous les regards les uns des autres, sont celles qui

ne s'écartent pas des sentiments honnêtes, des sentiments avoués, et qu'à moins qu'une grande leçon ne sorte de la violation de cette règle, il n'est pas bon de l'enfreindre.

Ce sont, par exemple, les mauvaises mœurs représentées dans *le Chandelier*, qui empêchèrent cette pièce, où il y a beaucoup d'esprit et même de cœur, de se fixer au répertoire, comme *les Fausses confidences* ou telle autre pièce de Marivaux.

Louison observa toutes ces convenances théâtrales, mais par malheur, la main fatiguée de l'auteur et que la mort allait bientôt glacer n'y répandit pas les charmes de l'imagination.

Une des fantaisies d'Alfred de Musset les moins disposées pour la scène, *On ne badine pas avec l'Amour*, a réussi cependant au théâtre malgré son étrangeté. Perdican revient au château paternel après avoir mené la vie un peu légèrement à Paris. Il trouve sa cousine Camille qui sort du couvent et qui veut y rentrer. Le baron, père du jeune homme, a entrepris de l'unir à sa nièce, mais Camille est hautaine et raisonneuse; on a tant médit des hommes devant elle au couvent qu'elle les croit tous incapables d'un amour sérieux et éternel, le seul amour qui soit fait pour elle. Perdican cherche à la convertir, elle se défend avec énergie; mais un peu de coquetterie lui fait croire qu'elle a profondément touché le cœur de son cousin, et qu'elle laissera derrière elle une blessure difficile à guérir. Perdican l'apprend, et pour la punir de son orgueil, courtise Rosette, une jeune paysanne, qu'il prétend épouser. Le dépit s'empare de Camille, et l'amour entre avec le dépit dans son âme. La cousine et le cousin finissent par s'adorer et par se le dire, Rosette est sacrifiée, mais la pauvre fille avait cru aux promesses de Perdican. Son cœur se brise : elle meurt de son chagrin, et Camille épouvantée de cette subite mort rentre dans son couvent. Des scènes d'une passion tourmentée, qui ont plus d'éclat que de vérité, développent ce thème un peu simple. Des caractères qui visent au grotesque se mêlent à l'action et ne l'égaient que médiocrement. Cependant la touche d'Alfred de Musset se fait sentir et

les poétiques couleurs du tableau rappellent la nature apprêtée, mais attrayante à l'œil, de nos plus gracieux peintres de genre. Ce qui domine d'ailleurs dans le théâtre d'Alfred de Musset, c'est l'amour, et s'il nous est permis de nous exprimer ainsi, l'amour pour l'amour, comme on a dit l'art pour l'art, « aimer, quoiqu'il en puisse advenir, » voilà sa morale; elle est facile, elle flatte les passions; elle est revêtue d'un style prestigieux. On est toujours sûr de plaire avec cette morale et ce style là.

Alfred de Musset malgré quelques négligences s'était fait véritablement une place à part dans notre littérature nouvelle parmi tous ces vifs et brillants esprits qui ont porté si loin l'art d'écrire et revêtu leurs pensées d'un style poétique et original; il s'était distingué par un heureux don, le don des larmes. Il possédait, répétons-le, une mélancolie et une sensibilité profondes, et ce sont là surtout les qualités des poètes. L'ironie n'était pas au fond de son cœur. La source des pleurs s'ouvrait et s'échappait avec d'autant plus de violence qu'elle avait été comprimée. Elle débordait. Au milieu de l'histoire la plus galante et la plus joyeuse, l'auteur réservait cette grâce d'effusion qui épure les faiblesses de l'humanité. Il est mort trop tôt et peut-être comme André Chenier, avait-il encore *quelque chose là*, quoique nous l'ayons vu traîner quelques années languissantes, comme un cygne blessé qui n'a plus même la force de chanter son dernier chant.

CHAPITRE VINGT-HUITIÈME.

M. DE LAMARTINE.

Les premiers chants de M. de Lamartine, comme ces vieux airs qu'on a entendus dans son enfance et qu'on n'oublie jamais, ont un singulier attrait pour la génération qui a suivi la sienne ; nous les avons appris sur les bancs des écoles, et ils se sont gravés dans notre mémoire, en même temps que les strophes d'Horace et les alexandrins de Virgile ; ces soupirs de l'âme, ces cris du cœur, nous révélèrent une poésie différente de celle de l'antiquité, et c'était comme un monde nouveau. Cette grande voix du temps actuel, du poète inspiré au milieu de notre civilisation, formait avec les études classiques latines ou françaises un contraste des plus saisissants ; la vieille mythologie s'effaçait pour laisser passer un nouvel ordre d'idées, et l'amour de la nature et de la vérité dans l'art était un des trésors que la muse de M. de Lamartine apportait dans les plis de sa robe ondoyante. Châteaubriand, comme nous l'avons dit, avait déjà commencé cette révolution, mais Châteaubriand n'avait pas habituellement la rime, cette grâce qui enchaîne le souvenir, cette musique pénétrante dont les plus ignorants subissent le charme, et la rime, bien qu'insuffisante quelquefois chez M. de Lamartine lui-même, lui livrait la conquête de tous les jeunes esprits.

Ce qu'il y a de touchant chez M. de Lamartine, c'est la reli-

ses souvenirs d'enfance, c'est l'amour du sol natal; en
alie, cette mère des arts qui l'a nourri de son lait le plus
vain la Grèce qui lui a prodigué son miel, en vain l'Asie,
des miracles, lui ont dévoilé leurs splendeurs; il revient
avec une joie ineffable au berceau de sa vie; les oliviers
alem ne valent pas le vieux chêne au pied duquel il a
ses premiers airs; le Jourdain lui-même disparaît devant
source de ses bois favoris; l'Océan ne lutte pas avec le
a effleuré de ses ondes les pieds adorés de celle qu'il a
dans sa jeunesse; le moulin de Milly l'emporte sur les
ux monuments des capitales qu'il a visitées; il ne don-
s la conversation du père Dutemps pour celle des grands
ges qui l'ont honoré de leurs entretiens; son cœur est
ir de ses pères... Avant de réveiller les souvenirs dou-
qui attristent les dernières années du poète, voyons-le,
puissance encore, demander un triomphe à la scène.
éâtre a une inévitable séduction; tous les grandes intel-
se trouvent, un jour ou l'autre, entraînées vers cette
la pensée, qui a tant d'empire sur les hommes, et qui
e comme le vent qui souffle fait onduler la moisson.
nt orateur des hautes assemblées ou le citoyen inspiré
ance des rangs du peuple, monte sur une borne et
du feu de son enthousiasme des esprits échauffés dans
nte atmosphère des révolutions, n'ont pas une action
édiate et plus vive que l'auteur dramatique auquel la
et l'art ont prêté encore un magnifique langage. Il n'est
s étonnant que ces triomphes de la scène soient re-
par toutes les fortes et poétiques natures, et si l'on
fond des portefeuilles de la plupart des hommes d'État,
écouvrirait quelque drame inachevé, quelque ébauche
te encore, et qui n'a pas osé voir le jour. Ce sont là les
des esprits d'élite, qui aiment à reproduire dans des ta-
rrangés en silence, aux heures de loisir, le mouvement
it de la vie. Machiavel se délassait de la *Politique du*

Prince en composant des pièces de théâtre, mais Machiavel, esprit pervers et corrompu, au milieu d'une société dont il était l'expression, ne retraçait que les scènes libertines de la *Mandragore*.

Le chantre des *Méditations*, devenu homme d'État illustre et populaire, n'en conserva pas moins le don de poésie, lave brûlante au fond de son âme, et il aborda franchement le théâtre, après avoir livré sa vie aux orages politiques. Il faut quelquefois plus de courage à un homme pour affronter le jugement du public assemblé, que pour présenter sa poitrine à une foule égarée, dans un moment où la patrie est en danger. M. de Lamartine eut l'un et l'autre courage.

Le poète avait écrit autrefois une tragédie biblique, intitulée *Saül*, comme M. de Châteaubriand avait fait un *Moïse;* il l'avait lue à Talma, et cette tragédie aurait été représentée sans les voyages incessants de l'auteur. Un nouvel essai sortit de sa plume, et *Toussaint-Louverture*, plus persévérant que *Saül*, dont les pages s'étaient envolées comme les feuilles de la sibylle, arriva à la représentation; un brillant auditoire put apprécier les qualités dramatiques du poète.

M. de Lamartine a dit en parlant de Saül : « La poésie n'est pour moi que du chant et des récits, l'hymne ou l'épopée. Le drame veut trop d'art, et je ne suis pas artiste. » M. de Lamartine s'est exprimé avec trop de modestie. Il a montré dans *Toussaint* que l'art du drame est loin de lui être étranger, et s'il a donné beaucoup à l'hymne et à l'épopée, aucun ami des lettres n'a lieu de se plaindre de voir cet élément, trop dédaigné du Théâtre-Français, introduit dans nos œuvres dramatiques, comme dans les grandes œuvres de l'antiquité ou dans celles des théâtres étrangers. L'auteur a concentré son action dans l'amour de Toussaint-Louverture pour ses enfants et pour son pays, et ce double amour s'est abondamment développé sous sa plume, tour-à-tour énergique et gracieuse. Études de caractère, études du cœur, études de mœurs, tels sont les traits sur lesquels son

pinceau a jeté les plus éclatantes couleurs. C'est un de ces nobles et beaux spectacles qui soutiennent l'attention, sans que l'intérêt d'une vulgaire curiosité y soit mêlé, et qui élèvent l'âme du spectateur au niveau de celle du poète. On est fier, orgueilleux d'y avoir assisté, comme si on y avait pris part. On se veut du bien d'avoir senti résonner toutes les fibres de son âme à l'accord du génie; en même temps que l'admiration pour l'auteur, on emporte l'estime de soi.

Le rideau se lève sur une fête à Haïti. Des négresses dansent. La fête a lieu en l'honneur de Toussaint, le libérateur du pays. A ces accents de joie se mêlent des notes plus sérieuses. Un mulâtre enseigne à des enfants la *Marseillaise noire*, imitation pacifique de la *Marseillaise* terrible des Français. C'est un chant de concorde, mais qui peut redevenir un chant de guerre, si l'île est jamais attaquée. La nièce de Toussaint, la jeune Adrienne, prête moins l'oreille à ces chants qu'au bruit des vagues qui ont emporté celui qu'elle aime, le fils de Toussaint, vers les rives de la France, et qui le rapporteront peut-être enfin à son amour. Elle redit en vers délicieux toutes les félicités de sa jeunesse, lorsque, enfants tous deux, comme Paul et Virginie, ils goûtaient ensemble, dans la solitude des forêts, le doux bonheur d'une affection qui se trahit sans le savoir. Il y a là une effusion de sentiments poétiques qui fait qu'on se souvient des plus charmantes pages des *Méditations*. Mais Adrienne est troublée dans ses réflexions solitaires par des cris qui annoncent l'arrivée d'une flotte française. Adrienne a tressailli d'espérance et les noirs ont frémi d'indignation. L'île entière se lève pour s'opposer au débarquement.

Au second acte, on voit Toussaint, assis et méditant; une sphère est près de lui ; on dirait Christophe Colomb rêvant la découverte du Nouveau-Monde. Toussaint est irrésolu. Que fera-t-il? Résistera-t-il aux Français? s'emparera-t-il de l'île à son profit, car il est ambitieux. Il sent qu'il est l'âme de cette population noire : il songeait à en devenir le roi. Un moine qui

lui a prédit autrefois de grandes destinées, lui apparaît. Ce moine a pris en main la cause des noirs, la cause de l'égalité humaine; ce moine, qui hait l'esclavage, au nom du Christ libérateur du monde, provoque la résistance de Toussaint. On apporte au consul noir une lettre du consul blanc Napoléon, et Toussaint est flatté de son orgueil :

Lui, le premier des blancs, moi, le premier des noirs!

s'écrie-t-il avec transport; mais la lettre lui annonce un maître, le général Leclerc, beau-frère de Napoléon, l'époux de la belle Pauline. Toussaint retombe dans ses idées de résistance; cependant, il hésite encore. Toussaint est père; et ses fils, ne les a-t-il pas envoyés en otage à la France? Le moine achève de vaincre ses scrupules, lorsqu'on annonce que les Français ont débarqué pendant ces irrésolutions du chef. Toussaint alors emploiera la ruse pour détruire ses ennemis. Il frappe les esprits grossiers de ses noirs, en leur faisant voir et toucher du doigt leur supériorité en nombre sur leurs adversaires, et il ordonne qu'on se taise sur ses projets. C'est à l'aide de grains noirs et blancs, qu'il mêle dans un verre, et qu'il offre à la vue, tantôt dessous, tantôt dessus, en montrant de combien les grains noirs sont plus nombreux que les blancs, qu'il saisit l'imagination de ses officiers, de ses soldats, et les prépare à une défense désespérée.

Toussaint, rempli de l'astuce que l'ancienne condition d'esclave lui a laissée, se déguise en mendiant aveugle, et accompagné de sa nièce, se mêle à ses ennemis. Cet acte est d'une forme tout à fait épique et grandiose; ainsi marchait le vieil Homère, ainsi s'en va le héros noir. On veut l'arracher de sa cabane, placée en face de la tente du général; mais la belle Pauline le protége, et c'est lui-même qu'on choisit pour porter une lettre à Toussaint, et tâcher de le découvrir. On prétend le charger de ce message et le transformer en espion. On l'interroge alors en présence de ses fils qui sont arrivés avec la flotte française et qui ne le reconnaissent pas. Toussaint raconte sa vie et ses malheurs, et cette scène est d'une sublime hauteur : là

le grand poète se révèle dans tout son éclat, et suspend à ses vers toute une salle enthousiasmée.

Un officier de l'armée noire a voulu trahir le chef, et Toussaint l'a tué d'un coup de poignard. Il s'est échappé; on a vainement tiré sur lui ; sa nièce, sa pauvre Adrienne, a été jetée en prison; mais les fils de Toussaint l'ont délivrée. Hélas! elle gémit beaucoup plus de l'indifférence de son cousin que des fers qu'elle a portés ou qu'elle est destinée à porter encore. Le fils de Toussaint a vu Pauline, et son cœur a battu pour la Française, que les statuaires comparaient à ce que l'art grec avait de plus pur, à Vénus sortant du sein des ondes. Adrienne va rejoindre Toussaint dans les montagnes, aux mornes du Chaos; c'est là que le héros noir s'est retiré comme un lion blessé, qui lèche en frémissant sa plaie et s'excite aux vengeances prochaines. Toussaint a réuni autour de lui quelques amis fidèles; il approfondit encore, avec lui-même et avec ses compagnons, la légitimité de ses droits à la liberté; il se remet sous les yeux l'égalité de sa race devant Dieu, et ce récit, d'une merveilleuse inspiration, sort de sa bouche haletante :

Au temps où, m'enfuyant chez les marrons de l'île,
Il n'était pas pour moi d'assez obscur asile,
Je me réfugiai pour m'endormir, un soir,
Dans ce champ où la mort met le blanc près du noir,
Cimetière éloigné des cases du village,
Où la lune en tremblant glissait sous le feuillage.
Sous les rameaux d'un cèdre au long bras étendu,
A peine mon hamac était-il suspendu,
Qu'un grand tigre, aiguisant ses dents dont il nous broie,
De fosse en fosse errant, vint flairer une proie
De sa griffe acérée ouvrant le lit des morts:
Deux cadavres humains m'apparurent dehors.
L'un était un esclave et l'autre était un maître.
Mon oreille des deux l'entendit se repaître;
Et quand il eut fini ce lugubre repas,
En se léchant la lèvre il sortit à longs pas.
Plus tremblant que la feuille et plus froid que le marbre
Quand l'aurore blanchit, je descendis de l'arbre :
Je voulus recouvrir d'un peu du sol pieux
Ces os de notre frère exhumé sous mes yeux;

Vains désirs! vains efforts! de ces hideux squelettes
Le tigre avait laissé les charpentes complètes
Et, rongeant les deux corps de la tête aux orteils,
En leur ôtant la peau les avait faits pareils.
Surmontant mon horreur, voyons, dis-je en moi-même.
Où Dieu mit entre eux deux la limite suprême;
Par quel organe à part, par quels faisceaux de nerfs
La nature les fit semblables et divers.
D'où vient entre leur sort la distance si grande?
Pourquoi l'un obéit, pourquoi l'autre commande?
A loisir je plongeai dans ce mystère humain,
De la plante des pieds jusqu'aux doigts de la main.
En vain je comparai, membrane par membrane...
C'étaient les mêmes jours perçant les murs du crâne,
Mêmes os, mêmes sens, tout pareil, tout égal,
Me disais-je; et le tigre en fait même régal;
Et le ver du sépulcre et de la pourriture
Avec même mépris en fait sa nourriture!
Où donc la différence entre eux?... Où?... dans la peur.
Le plus lâche des deux est l'être inférieur.
Lâches! sera-ce nous? et craindrez vous encore
Celui qu'un ver dissèque et qu'un chacal dévore?
Alors tendez les mains et marchez à genoux,
Brutes et vermisseaux sont plus hommes que vous.

Le propre fils de Toussaint, adopté par la France, et qui sert sa nouvelle patrie, vient en vain assaillir le cœur de son père et essayer d'ébranler son courage; il parle de paix, mais Adrienne elle-même ne veut pas entendre parler de paix avec un pays où les femmes sont si belles; elle secoue les plis du drapeau du deuil; elle le plante sur le rocher et tombe criblée de balles avec lui. Toussaint sent que son rôle est fini et que le génie de Bonaparte a triomphé du sien.

M. de Lamartine est parvenu depuis quelque temps à cette hauteur suprême d'où l'on peut juger tout le chemin qu'on a parcouru, reconnaître les difficultés du passage, et marquer les endroits où l'on a pu éprouver un moment d'incertitude ou de fatigue; il arrive alors que l'homme ressent quelque chose de la profonde émotion de Moïse sur le mont Sinaï. Une grande tristesse s'empare de l'âme, et le néant des choses humaines apparaît aux regards en face de l'immensité. On s'est rapproché de

Dieu, on n'appartient presque plus à la terre, et c'est l'instant des confessions solennelles. Tel est le sentiment qu'exprime en quelque sorte la courte préface que M. de Lamartine a mise en tête de ses œuvres complètes. On y trouve la lassitude qui atteint tous les grands voyageurs intellectuels, le dégoût d'un monde ingrat, et ce solitaire ennui dont Châteaubriand a été un des plus sublimes interprètes.

La secrète amertume du cœur déborde dans ces pages désolées, et l'on sait bien que chez M. de Lamartine ce n'est pas une poétique convention. Nul homme n'avait plus de droits à la reconnaissance nationale qui lui a manqué, et s'il publie ses œuvres complètes, ce n'est point par vanité. Une dure loi lui impose l'obligation de livrer à ses créanciers (puisqu'il l'a dit on peut le redire), en place des champs paternels, pour lesquels il ne s'est pas présenté d'acheteurs, les vastes champs de sa pensée. Toute l'abondante moisson de sa jeunesse, éclose sous des larmes d'amour ou sous la rosée de la foi, lui vient heureusement en aide avec les travaux de l'âge mûr et les mélancoliques souvenirs d'un âge plus avancé, pour réparer les brèches que la générosité a faites et qu'elle fait encore tous les jours à sa fortune patrimoniale.

Dieu veuille que M. de Lamartine ne succombe pas à la rude tâche qu'il s'est imposée, et qu'il doive à quelques années d'un labeur surhumain un honorable repos ; puisse-t-il alors reprendre sa lyre pour chanter les progrès de l'humanité ! Puisse-t-il doter la France du grand poème épique qu'elle attend toujours et, dont *Jocelyn* et la *Chute d'un ange* ont été les préludes ! Les premiers vers de M. de Lamartine ont été les vers d'un poète qui n'était pas un artiste dans toute la force du mot, qui recherchait plus l'idée que l'expression, les derniers vers seront d'un artiste et d'un poète. Le Théâtre Français devrait à M. de Lamartine de monter dignement son Saül retrouvé par lui et récemment publié dans l'édition dont nous venons de parler.

CHAPITRE VINGT-NEUVIÈME.

MADAME DE GIRARDIN, MADAME SAND, MADAME ANCELOT, MADAME LOUISE COLET, MADAME MÉLANIE WALDOR, MADAME ANAÏS SÉGALAS, MADAME DE BAWR, MADAME ACHILLE COMTE, MADAME DE PRESBOIS, MADAME ROGER DE BEAUVOIR, MADAME CASA-MAYOR.

Madame de Girardin, qui, sous le nom de Delphine Gay, avait débuté heureusement dans la poésie et chanté le *bonheur d'être belle*, bonheur qu'elle connaissait à merveille, voulut quitter les tranquilles régions de l'élégie et de l'ode pour l'orageuse atmosphère de la scène. Élevée en quelque sorte au sein de l'Académie, elle donna une tragédie biblique, *Judith*, au Théâtre-Français. On apprécie dans cette œuvre l'élégance du style, la grâce et même parfois la vigueur des sentiments; mais deux ou trois tableaux en action ne constituent pas une tragédie dans toute l'acception du mot. Madame de Girardin, qui s'était inspirée d'Horace Vernet, sembla lui avoir emprunté sa manière d'entendre la Bible. La *Judith* du Théâtre-Français parût exécutée dans le ton plus coquet que sévère de la *Juda et Thamar* du peintre.

Madame de Girardin, après sa *Judith*, essaya de buriner la grande figure de Cléopâtre.

Il est des sujets destinés à être éternellement reproduits au théâtre, jusqu'à ce que la main d'un grand maître les marque d'une empreinte ineffaçable, et encore les systèmes divers, les

modifications que chaque siècle apporte dans la contexture dramatique leur rendent, un jour ou l'autre, quelque curiosité, quelque chance de ressaisir l'attention. Nous avons vu de nos jours *Lucrèce* et *Virginie*, après avoir défrayé tant d'auteurs, trouver, moins par leur forme nouvelle que par les circonstances de leur apparition, de nombreux spectateurs et de chauds partisans. Cléopâtre est un de ces sujets qu'une grande actrice remet infailliblement en lumière, car de ces figures superbes, de ces caractères imposants dont l'antiquité nous a fait le legs, le nombre est limité, et l'on est obligé de tourner dans le même cercle. Plutarque, qui entendait la narration d'un façon toute scénique, a retracé les portraits de Cléopâtre et d'Antoine, et leurs amours, avec une rare complaisance, et fourni des détails pittoresques dont Shakspeare ne s'est pas fait faute de s'emparer, lorsqu'il composa son drame d'*Antony and Cleopatre.*

Le Théâtre-Français jusqu'à ce jour n'avait pas été heureux en Cléopâtres. La première est la *Cléopâtre captive* de Jodelle, qui fut représentée, comme on l'a vu, devant Henri II, à l'hôtel de Reims, en 1552, et dans laquelle Remy Belleau et Jean de la Péruse, amis de Jodelle, jouèrent les principaux rôles, pièce qui eut un grand succès, mais dans laquelle la double enfance du théâtre et de la langue se fait cruellement sentir.

Après la Cléopâtre de Jodelle, et celle d'Antoine Garnier, et la Clèòpâtre de Mairet, et celle de Benserade, et celle de la Thorillière, comédie non imprimée, qui fut, si l'on en croit Loret, victime de la cabale, et bien d'autres que nous n'avons par jugé à propos de mentionner on rencontre la *Mort de Cléopâtre*, de la Chapelle, tragédie sans verve et sans éclat, tragédie comme il y en a tant. L'auteur, dans un élan de satisfaction bien pardonnable aux auteurs, s'était cru certain de la postérité. Il s'écriait dans des vers adressés au prince de Conti :

> Je puis le croire au moins, Cléopâtre vivra,
> Tant qu'au théâtre émus par d'invincible charmes,
> Les peuples aimeront à répandre des larmes.

Les peuples, pour nous servir des expressions du poète, aiment toujours à répandre des larmes au théâtre, mais Cléopâtre n'a pas vécu : elle est morte avec son auteur.

Enfin parut la Cléopâtre de Marmontel, sifflée malgré la défense du sifflet faite au parterre depuis quelque temps, et que l'aspic inventé par Vaucanson, le célèbre mécanicien, se mit à siffler lui-même au lieu de mordre la reine d'Égypte. Ce fut une des dernières tentatives sur ce sujet que la plume d'une femme entreprit de ranimer. On conçoit aisément cette sympathie. Cléopâtre est une femme pour laquelle un homme amoureux a sacrifié l'empire du monde. Voilà certes un sujet qui doit plaire à toutes les femmes, et celles qui écrivent se sentent naturellement portées à chanter les louanges de cette héroïne, qui a donné une preuve si formidable de la puissance de leur sexe.

Madame Émile de Girardin suivit le système de Shakspeare ; elle découpa sa tragédie dans la vie d'Antoine de Plutarque, en reliant autant que possible entre eux ces fragments divers. Pour obtenir la continuité de son action, madame de Girardin fit un personnage de l'homme à l'aspic ; elle introduisit dans l'œuvre Octavie, la femme d'Antoine ; elle chercha par dessus tout un prétexte à de poétiques élans, à de nobles et beaux vers, à une étude virile des dernières grandeurs du monde romain ; elle voulut faire résonner un écho de la *Pharsale* et elle y réussit.

Née aussi pour la comédie, elle s'était égayée en composant une œuvre satyrique qui avait été imprimée et non jouée ; la censure avait refusé son autorisation à l'*École des journalistes*, où l'auteur avait prétendu, peindre les mœurs de quelques écrivains de son temps. La mesure s'était trouvée dépassée dans cette œuvre, qui mettait en scène des journalistes de bas étage, déshonorant simplement leur profession, mais incapables d'avoir l'influence que madame de Girardin leur supposait. Il y a des misérables partout, et l'auteur ne vit que le mal qu'on pouvait faire avec la plume ; elle omit le bien. Il manque à cette comédie une

contre-partie honnête et sérieuse ; c'est une caricature et non un tableau. On y rencontre des vers faciles et spirituels, et par exemple ceux-ci dans la bouche du héros :

Je ris et cependant je le sens, il est triste
Quand on est né rêveur de vieillir journaliste,
De perdre la saison où le talent fleurit
En de mesquins travaux, en de vains jeux d'esprit,
De vendre ses destins pour un mince salaire,
De travailler toujours, toujours pour ne rien faire.
Griffonnage honteux qui nous gâte la main,
Œuvre sans avenir, succès sans lendemain,
Heureux si l'on nous jette un regret pour hommage
Et si l'on nous admire en disant : Quel dommage !

En général, le vers est très agréablement fait, mais le sujet est repoussant et odieux. Les journalistes de madame de Girardin passent leur vie dans une orgie perpétuelle, écrivent leurs articles sur les genoux des danseuses, compromettent à plaisir leur bailleur de fonds, font mourir de chagrin un peintre, l'honneur de son pays, diffament une mère en l'accusant d'avoir marié sa fille à son amant ; ils ont presque le pouvoir d'opérer un changement de ministère : tout cela est exagéré et faux dans son ensemble, et cette comédie, au point de vue de l'art dramatique, est sans puissance et sans effet.

C'est la faute d'un mari, comédie en un acte et en vers, réussit au Théâtre-Français. C'est un joli proverbe sur la donnée un peu connue des infortunes conjugales. Madame de Girardin n'admet pas que son aimable sexe puisse avoir les premiers torts. Mais si le mari est laid et si l'amant est beau ? C'est la faute du mari ; pourquoi est-il laid ? S'il est vieux, pourquoi est-il vieux ? S'il est bête, pourquoi est-il bête ? Quand on est laid, vieux, bête, on ne se marie pas ; ce qui serait singulièrement diminuer le nombre des maris et exposer peut-être le monde à une fin prochaine. Si le mari est jeune, spirituel, charmant, a-t-il au moins toutes les chances pour lui ? Pas encore ; il ne faut pas que son esprit, sa beauté, son élégance se laissent obscurcir un moment ;

il ne faut pas qu'une préoccupation quelconque vienne le détourner, ne fût-ce que quelques minutes, des tendres soins qu'il doit à sa ravissante moitié! S'il brûle un grain d'encens de moins aux pieds de cette adorable idole, qu'il prenne garde à lui. S'il est un peu grondeur, un peu maussade, un peu distrait, s'il a, par exemple, la migraine tout un jour, il aura fait son malheur. Il ne peut se plaindre que de lui : pourquoi avait-il la migraine? Tel est le fond philosophique de la comédie de madame Émile de Girardin. A ce compte-là le métier de mari est le plus difficile et le plus laborieux qui soit. Aucune fonction publique ne demande plus d'exactitude et d'attention. Tout mari qui ne veut pas perdre sa place ne saurait avoir un instant de repos.

Assurément le meilleur moyen que puisse prendre un mari, pour n'être pas délaissé par sa femme, est de s'en faire aimer, mais il ne faudrait pas poser en thèse fondamentale que tous les riens de l'amour sont nécessaires au mariage. C'est, dans un monde grave et réfléchi, une solide institution établie sur une confiance mutuelle, et qui laisse à chacun des contractants sa liberté d'action et d'esprit. Madame de Girardin l'a parfaitement senti, du reste, en montrant dans le rôle de la marquise une femme que les devoirs de la maternité retiennent dans le devoir conjugal. Ce n'est que dans un monde oisif et léger qu'un mari peut être astreint à lutter de gentillesse avec le premier venu.

Lady Tartuffe, comédie importante, dont le caractère principal est trop répulsif, *le Chapeau de l'horloger*, légère comédie fort gaie, et surtout *la Joie fait peur*, petit drame émouvant, consacrèrent au Théâtre-Français le nom de madame de Girardin. Comme journaliste, elle a laissé ses Lettres parisiennes qui sont un modèle de finesse et de bon goût. Son mari, M. de Girardin, publiciste renommé, a lui-même tenté le théâtre et fait imprimer une pièce intitulée *la Fille d'un millionnaire*, où l'on enseigne aux millionnaires les moyens de s'anoblir.

Une femme jeune, ardente, belle, aventureuse, pleine d'esprit, d'audace et d'aspirations vers la liberté, arrivant des plaines du

Berry, se jeta tout à coup dans la littérature ; elle prit le nom de George Sand. Ses premiers ouvrages furent des cris de désespoir et de désenchantement contre le mariage et l'amour ; Indiana et Valentine lancèrent aux quatre vents du ciel leurs désolations. Puis une amère ironie plissa les lèvres de l'auteur, de stridentes paroles s'en échappèrent ; le dégoût des cœurs blasés s'était glissé dans le sein de la jeune femme : après avoir nié l'amour, elle nia le plaisir ; la nature lui parut rachitique et dégradée même dans ses plus belles créations. Elle était sur le bord d'un abîme où, sous le nom de Lélia, un mauvais génie l'entraînait, lorsqu'elle se retourna brusquement et revint à la philosophie de la résignation, à la bonté du cœur. Une heureuse réaction s'opéra chez l'auteur, et ses pensées acquirent une gravité et une portée qui manquaient à quelques-uns de ses premiers ouvrages. Ce ne furent plus les accès d'une colère juste peut-être dans son instinct, mais irréfléchie dans son explosion contre l'ordre social. Ce furent des indignations généreuses, des aspirations saintes, des glorifications du dévouement, du travail, de l'honneur, aux dépens de la paresse, de l'envie, de l'égoïsme. George Sand voulut entrer pleinement dans la classe des écrivains moralistes. Cette femme, douée d'une si grande puissance sur ses lecteurs, se plut à conjurer l'orage des passions qu'elle avait soulevées.

C'était donc un événement d'importance que l'apparition d'un drame venant d'une plume si célèbre. Aussi l'attention publique fut-elle vivement préoccupée de cette tentative ; on se demandait si la main capricieuse qui promenait librement ses héros dans le monde du roman saurait les renfermer dans les étroites proportions de la scène, et si le style magnifique et flottant de la rêverie s'ajusterait, sans faux plis, sur les flancs énergiques de la réalité.

Cosima ou la haine dans l'amour causa un scandale comme les premiers romans de l'auteur. Le public s'offensa d'abord de voir un intérieur d'église et un confessionnal sur la scène ; il se crut presque reporté aux plus mauvais jours du théâtre, et peu s'en fallut qu'il ne criât à la profanation. Il ne comprit guère ensuite

le sujet qui lui parut trop subtil. Se haïr de s'aimer, l'homme parce qu'il rencontre la vertu et qu'il veut l'humilier, la femme parce qu'elle se sent combattue par des remords, tout cela sembla bien pointillé au milieu d'une intrigue tissue avec des fils de mélodrame. Madame Sand n'avait pas encore la légèreté de main qu'elle a montrée depuis ; elle s'embarrassa dans d'étranges complications moyen âge au lieu de broder un joli proverbe. La passion factice d'Ordonio Élisée, la résistance sincère, mais pleine d'inconséquences de Cosima, la tendresse conjugale imprudente et un peu trop risquée d'Aloïse, l'époux de Cosima, ne trouvèrent pas grâce devant les spectateurs.

Ce fut le 25 décembre 1849 que madame Sand obtint au théâtre de l'Odéon son premier grand succès dramatique ; elle le trouva dans une voie qui n'était pas précisément nouvelle, mais qu'elle sut étendre et déblayer, dans laquelle, en un mot, elle remplaça l'ancienne convention par une convention nouvelle. Elle créa une autre littérature *paysannesque*. Les anciens bergers de Théocrite, de Virgile, de Longus, du Tasse, de Mlle Scudéry, de Fontenelle firent place à des fermiers d'une nature plus agreste. Le véritable paysan s'était bien montré par hasard, et surtout dans quelques charmantes scènes de Sédaine, mais, en général, les paysans de notre théâtre ressemblaient un peu à ceux qu'on plaçait, pimpants et coquets, sur la route de l'impératrice Catherine, lors de son voyage en Crimée. Dans ces villages improvisés pour dissimuler la misère publique aux yeux de la souveraine, la réalité était remplacée par la fantaisie d'un gouverneur. Madame Sand jeta à bas cet échafaudage de chaumières enguirlandées, pour montrer à la place un intérieur rustique, sans dédaigner cependant la fantaisie. Elle intéressa le public à l'histoire berrichonne de François le Champi.

François est un enfant de l'hospice (son surnom de Champi l'indique) qui a été recueilli et élevé par une meunière, madeleine Blanchet. Voilà six ans qu'il a quitté le pays, et il y revient un jour d'hiver, un mois après la mort du meunier, pour offrir

ses services à celle qui a pris soin de son enfance. La maison va tomber en ruines, et François s'est dit qu'un garçon fort et vigoureux comme lui, et entendu aux affaires, pourrait bien la relever. La meunière était bien malade, mais elle a repris la santé, et le retour du Champi a été comme un rayon de soleil. Tout est redevenu prospère ; mais la meunière est jeune et belle encore, et le Champi, qui jusqu'alors ne l'avait regardée qu'avec les yeux d'un fils, commence à la vouloir pour femme et non plus pour mère. La meunière a essayé de le marier avec sa belle-fille, mais elle n'a pu y réussir, et elle apprend qu'on jase déjà sur la présence du Champi chez elle. Il y a une méchante femme, la Sévère, mal nommée pour son propre compte, mais dont la langue est prompte à discourir sur les autres, une femme qui a causé bien des ennuis à Madeleine du temps de son mari, dont elle lui avait enlevé la tendresse. Madeleine veut combattre ces calomnies, mais c'est une femme raisonnable, et elle prend le meilleur moyen : c'est d'accepter le Champi pour époux afin de faire tomber tous les mauvais bruits.

Rien de plus simple que ce sujet, rien de plus honnête et de plus discret dans les sentiments. Ce qu'il pouvait y avoir de périlleux dans le mélange apparent de deux affections qui s'excluent est sauvé avec une rare délicatesse. La pièce, comme toute bonne pièce, repose sur des caractères bien tracés et sur de douces évolutions du cœur : point de fracas, point de situations invraisemblables ou hasardées, point de complications étrangères. La vérité toujours, et un style plein de grâce et de naturel.

Madame Sand inaugura ainsi sa véritable carrière dramatique, et l'on comprit qu'elle y apporterait une moralité qui a trop manqué à quelques-uns des romans de sa jeunesse, et qu'elle rendrait à la scène française, trop remplie d'élucubrations frénétiques ou malsaines, songes de cerveaux malades, quelque chose de pur et de fortifiant ; qu'elle ramènerait le public blasé à des fictions ingénieuses, peut-être romanesques quelquefois, mais propres à raviver en lui la source des nobles émotions. Madame

Sand en effet, n'appartient pas à cette école matérialiste qui expose la peinture du vice dans toute sa nudité, tableaux qui la plupart du temps provoquent le dégoût où l'on cherche le succès dans la curiosité des choses défendues par les convenances sociales ; elle croit à la puissance de l'âme et du cœur, et ne veut assembler les hommes que pour les soustraire au spectacle de ce qu'ils voient sans cesse autour d'eux.

Claudie est de la même famille que *François le Champi*. Mais d'une nature plus mélodramatique : aussi la pièce fut-elle jouée au théâtre de la porte Saint-Martin. Une jeune fille séduite, et Dieu sait si le théâtre moderne a abusé des jeunes filles séduites, se relève de la honte où elle est tombée, à force de courage et de fierté et mérite d'être épousée par un honnête homme. Cette donnée est dangereuse et salutaire à la fois, dangereuse en ce qu'elle laisse croire à celles qui n'ont pas succombé qu'on peut faillir et se racheter, salutaire en ce qu'elle apprend à conserver de la dignité et de l'honnêteté après une faute. Madame Sand a mis en œuvre ce sujet un peu commun avec beaucoup d'éloquence, en le relevant encore par un style pittoresque, emprunté au langage des paysans, comme dans *François le Champi*.

Dans *le Pressoir* madame Sand met en scène, non plus des paysans mais des villageois, c'est à dire une classe aux sentiments déjà plus raffinés mais dont les mœurs conservent encore une certaine naïveté. Il fait bon voir M. Bienvenu, maître menuisier étaler le contentement de soi-même, et son voisin, maître Valentin, le charpentier, montrer son humeur misanthropique. Ils ont chacun un fils, et les deux garçons ont vécu jusqu'alors en bons compagnons et fait leur tour de France ensemble, mais l'amour jette tout à coup la discorde entre eux. Ils aiment la même femme et il faut bien que celui qui est aimé l'emporte ; avant d'en venir là, il y a des combats de toutes sortes, et bien du trouble dans les deux familles. Enfin l'amitié reprend le dessus et le vaincu tend la main au vainqueur. Ce petit drame

est combiné d'une manière intéressante; les physionomies ont du relief, le style est approprié aux personnages et d'une bonne couleur.

Dans *le Démon du foyer*, madame Sand prit vivement à cœur la réputation d'une jeune et jolie cantatrice ayant plus de beauté que de talent, et qui se laisse enlever par un prince, ami prétendu des arts et fort compromettant pour les beautés de théâtre. Cette folle enfant a deux sœurs, dont l'une, Camille, est une Malibran, et l'autre, Nina, une de ces excellentes filles, bonnes ménagères, qui se dévouent au bien-être de la famille. Toutes les deux veillent avec soin sur la capricieuse et coquette Flora, ainsi qu'un vieux maestro qui leur a servi de père; mais un marquis aimable, riche, enthousiaste des arts, paraît; il s'éprend de Camille, et Flora jalouse, consent à suivre à Naples le prince, qui lui promet un engagement au théâtre de San-Carlo. Les voyageurs s'arrêtent dans une auberge de Gênes, et les deux sœurs, avec le maestro et le marquis, accourent ressaisir la fugitive.

Mais Flora se plaît à tourmenter le cœur de sa sœur Camille, et peu s'en faut qu'elle ne la force à refuser la main du marquis, lequel a poussé le dévouement jusqu'à se battre avec le prince. On ne demeure pas très rassuré sur la destinée de Flora, mais madame Sand a fait tout ce qu'elle a pu pour ramener dans le bercail une brebis égarée. L'amour maternel de Camille pour sa sœur et la brusquerie du maestro, la sincérité du marquis, l'attachement de Nina, et même les caprices d'enfant gâté de Flora, excitent une honnête sympathie. Cette petite pièce n'est pas marquée d'ailleurs d'un cachet original.

Madame Sand se devait de présenter au public une œuvre plus importante, et elle donna au théâtre de l'Odéon *Maître Favilla*. Son imagination, portée vers l'idéal, s'abandonna cette fois à tout son essor. Elle ne rasa pas les sentiers battus; elle prit en quelque sorte une lyre en main, et en fit vibrer les cordes les plus poétiques; elle tira de la folie un enthousiasme généreux,

comme celui que don Quichotte crut mettre au service de l'humanité souffrante, en y joignant une perception très vive des merveilles de l'art.

Maître de chapelle d'un vieux baron allemand qui vient de mourir, Favilla s'imagine être son héritier ; il fait acte d'autorité dans la maison, en présence du propriétaire, M. Keller, qu'il accueille comme un intendant, et s'apercevant bientôt que sa fille aime le fils de M. Keller, et qu'elle en est aimée, il veut marier les deux jeunes gens. Cette donnée est comique et touchante à la fois, et madame Sand l'a prolongée avec beaucoup d'habileté. M. Keller se prête quelque temps à cette illusion, mais ayant eu le tort d'offenser par quelques propos de galanterie la femme de Favilla, et poussé à bout par d'amers reproches, il éclate à la fin, et dissipe le rêve du pauvre fou. Celui-ci retrouve sa raison ; tous ses souvenirs lui reviennent. Sa manie avait eu quelque raison d'être : un testament avait été fait en sa faveur, et il l'a brûlé pour ne pas dépouiller les héritiers légitimes. Devant ces faits confirmés par le témoignage d'un vieux domestique qui a vu un papier flamber dans la cheminée, M. Keller se radoucit, renonce à ses prétentions ridicules, et demande pour son fils la main de la fille de maître Favilla. On désirerait, pour humilier davantage ce Keller, que le testament se retrouvât dans le violon du maître de chapelle ; mais madame Sand eût privé son héros d'un beau sacrifice. Ce drame est un des mieux réussis de l'auteur.

Dans sa comédie de *Françoise*, madame Sand ne suivit pas cette veine heureuse ; elle renonça à la simplicité de l'action et à l'unité des caractères pour mettre en scène, dans une intrigue un peu laborieuse, des personnages indécis qui peuvent être vrais, mais qui ne sont pas dramatiques. La passion qui obéit à des calculs d'intérêt, ou celle qui change d'objet après une espérance déçue, ne satisfait ni l'esprit ni le cœur.

Flaminio offre une de ces surprises de l'amour dont le théâtre du dix-huitième siècle est rempli, et que l'auteur a transportée

dans un monde idéal qui ne relève que de la fantaisie. Lorsque nos anciens poètes comiques mettaient les convenances des rangs aux prises avec un sentiment profond, ils ménageaient presque toujours au dénouement une sorte de satisfaction pour la hiérarchie sociale violée seulement en apparence. La soubrette redevenait grande dame et le valet grand seigneur. Le souffle démocratique qui a soufflé sur l'ancien régime, et donné au mérite personnel la valeur que possédaient autrefois les titres, ne pouvait pas manquer de pénétrer au théâtre. Flaminio est un véritable Bohémien, aimé d'une grande dame, s'élevant jusqu'à elle par les qualités dont il est doué, mais traînant derrière lui les chaînons de son existence passée, et de cet obstacle surgissent les difficultés qu'il rencontre avant d'atteindre le but de ses désirs. Le style de cette pièce est beaucoup trop recherché; les situations n'en sont pas plus vraisemblables que les caractères, et ce n'est guère qu'un jeu d'imagination. L'auteur de *Ruy-Blas*, et cette fois avec toute la pompe de la poésie, avait déjà épuisé pour ainsi dire la donnée sur laquelle madame Sand a construit son capricieux édifice.

On a souvent dit que les suites ne sont pas heureuses; madame Sand a fait mentir cet axiome, en composant le *Mariage de Victorine;* c'est la suite du *Philosophe sans le savoir*. Elle a continué Sédaine d'une façon très curieuse. Nous avons loué comme il doit l'être, le charmant caractère de Victorine, en rendant compte de la comédie si attachante de Sédaine, et Madame Sand, s'est plu à développer ce caractère, tout rempli de grâce et de naïveté. Alexis aime Victorine, et Victorine aime Alexis; il est facile de s'en apercevoir dans le drame du *Philosophe sans le savoir*, mais cet amour n'ose pas aboutir au mariage. Il y avait encore trop de distance à la fin du dix-huitième siècle, entre la fille du serviteur Antoine et le fils de la maison. Quelques années plus tard la distance s'effaçait, et madame Sand a pris les choses à ce point. Il ne reste plus à vaincre qu'un vieux préjugé, et grâce à un fiancé jaloux, qui

refuse d'épouser Victorine en devinant la passion qu'elle veut se cacher à elle-même, les explications arrivent et déterminent une explosion. Madame Sand a tiré tout le parti qu'on pouvait tirer de cette situation. Elle écrit mieux que Sédaine, mais elle a su conserver la couleur de son style.

La petite comédie en un acte et en prose de *Lucie*, n'est pas à la hauteur du talent de madame Sand, elle repose sur une combinaison romanesque et souvent mise au théâtre. Adrien croit que Lucie est sa sœur naturelle ; il éprouve de l'amour pour elle en la revoyant après une longue absence, et de son côté Lucie sent battre son cœur d'une tendresse qui n'est pas toute fraternelle. Un personnage dont madame Sand a voulu faire un Américain enthousiaste et positif à la fois, veut enlever Lucie ; il apprend, et il lui révèle qu'elle n'est pas la sœur d'Adrien, et brusque le dénouement. Un vieux domestique, père réel de Lucie, ayant à se reprocher une substitution d'enfant et presque le vol d'un héritage revient à l'honnêteté et obtient le pardon des deux amants et du public. Les transitions manquent à cette petite comédie qui n'a rien de littéraire, ni de nouveau.

Le théâtre est le rêve d'un homme éveillé, et la fiction a droit d'y secouer ses ailes et de nous arracher aux préoccupations de la vie réelle. C'est ce que Shakspeare a fait dans ses comédies romanesques, en suivant pour toutes règles les élans de son inspiration. Madame Sand pensa qu'on pouvait, à l'aide de quelques arrangements, réclamés par la logique de nos habitudes, faire agréer au public français la charmante pièce intitulée : *Comme il vous plaira*. Nous avons donné ailleurs l'analyse de la comédie de Shakspeare, de ce songe enchanté qui se passe dans la forêt des Ardennes, au milieu des daims et des bergères, et des grandes dames déguisées et travesties. Tout ce monde idéal a repris la couleur de la vie sous la plume animée de madame Sand. C'est un charmant tableau des passions des cours, et des voluptés champêtres, un caprice étincelant d'esprit ; il est à regretter que tous ces fils de la vierge réunis sous un rayon de

soleil n'aient pas formé une trame assez solide pour se fixer au répertoire du Théâtre-Français. Elle tira d'un de ses romans le drame de *Mauprat*. On y sent un peu d'incohérence dans l'action, mais on remarque dans cet ouvrage un acte charmant, le troisième, qui prouve que l'auteur a acquis une grande dextérité dans la peinture des choses du cœur, à laquelle son talent semble particulièrement appelé. L'éducation de Mauprat, ce lion amoureux, offre un tableau plein de charme, comme celui de Roqueplan. Quelques-autres pièces de moindre importance ont encore signalé le talent dramatique de madame Sand, et l'avenir nous réserve sans doute des productions empreintes de toute l'éloquence de sa plume et d'une haute moralité.

Une autre dame, madame Ancelot, a composé également une vingtaine d'ouvrages, dont quatre ou cinq ont été joués au Théâtre-Français. *Marie*, avec Mlle Mars pour interprète, a été le plus sérieux, le plus éminent de ces ouvrages, celui qui a jeté le plus d'éclat; *Marie*, selon l'intention de l'auteur, représentait la femme dans ses rapports de famille, la femme vouée à tous ses devoirs. Plus tard madame Ancelot, dans l'*Hôtel de Rambouillet*, sur une scène secondaire, fit voir la femme dans ses rapports avec la société des salons, la femme agissant sur la littérature de son siècle. Enfin, dans *Madame Roland*, elle peignit la femme supérieure mêlée aux crises politiques, aux luttes d'une révolution.

Ce sont là les trois principaux ouvrages de madame Ancelot, ceux qui se rattachent par une même pensée, par une même philosophie. Femme, elle s'est préoccupée avant tout de la destinée de la femme; elle a montré que dans la famille, dans le monde, dans les révolutions, la générosité, le dévoûment, la bonté, se trouvent du côté des femmes. Elle était dans son droit; elle était même dans la vérité générale. Un point saillant dans les trois pièces que nous venons de citer et dans toutes celles, qui constitue son répertoire, c'est qu'on y trouve une grande honnêteté de sentiment; aussi madame Ancelot a-t-elle pu dédier ses

œuvres dramatiques à sa fille, et il n'y a pas de mère qui pût en défendre la lecture à la sienne.

Madame Louise Colet tient un rang des plus distingués parmi les dames-poètes de notre époque; elle pense comme une femme; elle écrit comme un homme, son style a quelque chose de viril. Jamais d'embarras ni de faiblesses dans l'expression. La facture est ferme et témoigne d'une profonde étude de l'art des vers.

Madame Desbordes-Valmore a beaucoup de sensibilité, mais son style est un peu vaporeux; madame Tastu a de la raison et du goût, mais son style n'est pas exempt d'un peu de sécheresse; l'esprit brille dans les poésies de madame de Girardin, mais elles ne valent pas sa prose, plus alerte et moins négligée. Presque toutes les dames-poètes, à l'exception de madame Anaïs Ségalas, lapidaire en pierres fines, ne se préoccupent pas suffisamment de l'exécution. Madame Louise Colet sait quels droits la rime si chère à nos vieux poètes a reconquis de nos jours, et quelle valeur ajoute à la pensée l'exactitude des termes; elle sait mieux que personne que la langue française a pour fondement la clarté et la concision, et elle revêt de belles images et de nobles idées une phrase toujours élégante et pure. Madame Louise Colet a trop peu travaillé pour le théâtre; cependant le succès de la petite pièce de la *Jeunesse de Gœthe* aurait dû l'encourager.

Madame Mélanie Waldor, à qui la poésie doit des élégies touchantes, a fait représenter plusieurs drames en prose, et entre autres l'*École des jeunes filles*, dans lequel on retrouve l'intérêt qu'elle a su mettre dans ses romans. Madame Anaïs Ségalas, dont nous venons de signaler le talent très délicat et très fin, s'est bornée à donner au théâtre quelques jolies comédies en prose. Une femme d'esprit et qui vient de mourir dernièrement dans un âge fort avancé, madame de Bawr, avait précédé toutes ces dames dans la carrière dramatique, et, grâce à Mlle Mars, obtenu au Théâtre-Français de nombreuses représentations. *La Suite d'un bal mal masqué*, agréable petite comédie, est longtemps resté fixée au répertoire de notre première scène. Quelques autres

dames, madame Achille Comte, veuve de l'auteur de l'*Esprit des lois* et mère de M. Léon Laya et de son frère Alexandre, qui a composé aussi plusieurs pièces, madame de Presbois, madame Roger de Beauvoir, qui, sous le nom de Mlle Doze, avait été une ravissante actrice, madame Casa-Mayor, ont entendu applaudir leurs noms au théâtre, et nous ne pouvons mieux terminer ce volume qu'en laissant l'esprit du lecteur se reposer sur ce gracieux épisode de notre littérature dramatique.

FIN DU DEUXIÈME VOLUME.

TABLE DU DEUXIÈME VOLUME

TABLE

DES

AUTEURS, ACTEURS, ETC.

ET

DES PIÈCES QU'ON CITE DANS CE VOLUME

D

ERRATA

Nous ne relèverons pas quelques fautes d'impression qui se sont glissées dans les deux premiers volumes de cette histoire et que le lecteur corrigera de lui-même ; cependant nous croyons devoir en signaler une qui nous semble avoir de l'importance : page 173 du premier volume, au lieu de :

Le *Troupeau de Seville, el barlador de Sevilla*, lisez : le *Trompeur de Seville*, el *burlador de Sevilla.*

HISTOIRE

PHILOSOPHIQUE ET LITTÉRAIRE

DU THÉATRE FRANÇAIS

DEPUIS SON ORIGINE JUSQU'A NOS JOURS

PAR M. HIPPOLYTE LUCAS

> Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi le bon chemin.
>
> MOLIÈRE.

DEUXIÈME ÉDITION REVUE ET AUGMENTÉE

TOME II

BRUXELLES & LEIPZIG
A. LACROIX, VERBOECKHOVEN ET Cie
IMPRIMEURS-ÉDITEURS
RUE ROYALE, 3, IMPASSE DU PARC

PARIS
Ancienne maison Treuttel et Würtz
E. JUNG-TREUTTEL, LIBRAIRE
RUE DE LILLE, 19

1862

Brux.—Typ. de A. Lacr(

EN VENTE CHEZ

HISTOIRE.

Collection des grands historiens.

G. BANCROFT. Histoire des États-Unis d'Amérique, 6 vol. in-8°. 5 fr. le vol.

PRESCOTT. Histoire du règne de Philippe II.—5 v. in-8°.—25 fr.

Histoire de Ferdinand et d'Isabelle — 4 vol. in-8°. — Prix 20 fr.

Histoire de la Conquête du Pérou. — 3 vol. in-8°. — Prix 15 fr.

Histoire de la Conquête du Mexique. — 3 vol. in-8° avec gravures. — 18 fr.

Essais et mélanges historiques et littéraires. — 2 vol. in-8°.

WASHINGTON IRVING. Histoire et légende de la Conquête de Grenade. 2 vol. in-8°. — 10 fr.

Vie et voyages de Christophe Colombe. 3 vol. in-8°. — 15 fr.

MOMMSEN. Histoire romaine.

PEEL (SIR ROBERT). Mémoires. 2 vol. in-8°. — Prix 10 fr

J. SCHMIDT. Histoire de la littérature française depuis 1789 jusqu'à nos jours. 6 vol. in-8°.

GROTE. Histoire grecque.

HERDER. Philosophie de l'histoire de l'humanité. 3 v. in-8°. 15 fr.

EMERSON. Les représentants de l'humanité. 1 v. chr. 3 fr. 50 c.

XAVIER EYMA. La République américaine. — Les institutions, les hommes. — 2 beaux et forts vol. in-8°.—Prix 12 francs.

Les 34 étoiles de l'Union américaine. (Histoire des 34 Etats de l'Union et des territoires.)—2 vol. in-8°. — Prix 12 francs.

A. BORGNET, professeur à l'université de Liége. Histoire des Belges à la fin du XVIIIe siècle. 2 vol. in-8°, 2e édit augmentée. — 10 fr.

ALFRED BOUGEART. *Danton.* Documents authentiques pour servir à l'histoire de la révolution française. 1 vol. in-8°.— 7 fr. 50 c.

THÉODORE JUSTE. Histoire du Congrès national de Belgique. 2e édition. — 2 vol. charpentier.

Les Pays-Bas sous Charles-Quint. Vie de Marie de Hongrie, 2e édition. 1 vol. charpentier.

Souvenirs diplomatiques du XVIIIe siècle. Le comte de Mercy-Argenteau. 1 vol. charpentier. — fr. 50 c.

Le comte d'Egmont et le comte de Hornes. 1 vol. in-8°. — 6 fr.

F. LAURENT. Van Espen. Étude sur l'Eglise et l'Etat. — vol. charpentier. Prix 3 fr. 50 c.

Etudes sur l'histoire de l'humanité, tom. I à VII, à 7 fr. 50 c. vol.

P. DE MARNIX. Ecrits politiques et historiques. 1 v. in-8°. 4 fr.

Correspondance et Mélanges.— fort vol. in-8°. —Prix 5 fr.

VAN BRUYSSEL. Histoire de la marine et du commerce en [Bel]gique. — 3 beaux vo . in-8°.

J. L. MOTLEY. Fondation de la République des Provinces-Unies.— La Révolution des Pays-Bas au XVIe siècle. — 8 demi-volumes in-8°. — Prix 16 francs.

CH. POTVIN. Albert et Isabelle (leur règne). 2 v. in-8°. 7 fr.

D. G. WEBER. Histoire universelle. 10 vol. charp.

VOYAGES ET DESCRIPTION DE PAYS

H. BARTH (Le docteur). Voyages et découvertes dans l'Afrique septentrionale et centrale. — 4 beaux vol. in-8° avec gravures, portrait, chromo-lithographies et carte. — Prix 24 fr.

CHINE CONTEMPORAINE (LA). Mœurs, description du pays, histoire, etc.—2 v. charp. — 7 fr.

J. FROEBEL. A travers l'Amérique. 3 v. chr. — Prix 10 fr. 50 c.

PHILOSOPHIE ET RELIGION.

P. LARROQUE. Examen critique des doctrines de la religion chrétienne. — 2 beaux vol. in-8°. —Prix 15 francs, 2e édition.

Rénovation religieuse. — 1 vol. in-8°. —Prix 7 fr., 2e édit.

La guerre et les armées permanentes.—1 vol. in-8°.—Prix 5 fr.

PHILIPPE DE MARNIX. Le tableau des différends de la religion. — 4 vol. in-8°. — Prix 16 fr.

De Bijenkorf. (La ruche à miel de l'Eglise romaine.) 2 v. in-8°. 7 fr.

C. H. DE SAINT-SIMON. Œuvres, précédées d'un essai sur sa doctrine, avec portrait et lithographie. 3 vol. charp.—10 fr. 50 c.

P. J. PROUDHON. Théorie de l'impôt. Mémoire couronné au concours ouvert à Lausanne en 1860, par le Congrès. 1 vol. charpentier. — 3 fr. 50 c.

La guerre et la paix, recherches sur le principe et la constitution du droit des gens. 2 vol. in-18. — 7 fr.

P. RENAND. Identité des origines du christianisme et du paganisme. 1 fort vol. in-8°. — 6 fr.

P. VOITURON. Recherches philosophiques sur les principes de la science du beau. 2 vol. in-8°

LITTÉRATURE ET BEAUX-ARTS.

G. BANCROFT. Essais et Mélanges, 1 vol. in-8°. — Prix : . fr.

A. CASTELNAU. Zanzara. Études sur la renaissance en Italie. Roman historique.—2 vol. format charpentier. — Prix 7 fr.

C. L. CHASSIN. A. Petœfi. Le poëte de la révolution hongroise. — 1 vol. charp. — 3 fr. 50 c.

NIBELUNGEN (Le Poëme des), traduction par Emile de Laveleye. 1 fort vol. in-12. 3 fr. 50

GRÉTRY. Mémoires ou Essai sur la musique, suivis de mélanges. — 2 vol. format charpentier.

A. DE HUMBOLDT. Correspondance avec Varnhagen von Ense et autres contemporains célèbres. — 1 beau et fort vol. in-12. 5 fr.

Le même ouvrage. — 1 vol. in-8° avec portrait. — 6 francs.

ALBERT [...]ROIX. De l'influence de S[...]speare sur le théâtre français [...]qu'à nos [...] Ouvrage couronn[é] .—1 vol. g[r.] in-8°. — Prix 5 francs

G. W. CUE[...] Rêveries [d'un] homme marié [...] in-32. 2 fr. 50

LIGNE (P[...] Charles d[e]) Œuvres hist[...]s, littéraires, poétiques, d[...]tiques, mél[an]ges, etc. — 4 [...] charp — 1[...]

Mémoires, [...]s de Pensées 1 vol. charpen[...] - Prix 3 fr. 50

NOUVELLE[...] ALABRAIS par B. Miraglia [...] v. chr. 3 fr. 5[0]

LE ROM[...] DU RHINAI[...] Poëme.—1 vo[l.] [ch]arp.—3 fr. 50

G. H. AUBI[...] [...]IN. Grammaire moderne de[s é]crivains franç[ais] 1 vol. in-8° co[...]ete.—6 fr.

CROWE et [...] VALCASELLE Les anciens [pein]tres flamands, leur histoire [...] leurs œuvres 2 vol. in-8°, [...]ès des mê[mes] planches que [l'é]dition origin[ale] anglaise. — 15

KLENCKE. [L]a Panthé[on] XIXe siècle ([...] d'Alexa[ndre] Humboldt), tr[...] [...]it de l'A[llemand] par Burgkly. [...]ol. charpen. — 3 fr. 50 c.

A. SIRET [Dic]tionnaire [des] peintres, par [ordre] alphabé[tique] 2e édition, co[rrig]ée et amélio[rée] — 1 vol. gr. i[n-8°] à 2 colonnes 1,000 à 1,200 [...]s. (Sous p[resse].)

POLITIQUE, [...]IT, ÉCONO[MIE] POLITIQU[E] [...] SCIENCES.

ÉTUDES [...] LES ÉTA[TS] CONSTITUT[IONNELS]. A[ngle]terre; Pays-[Bas]; Suisse [Bel]gique; Piémo[nt]; Grèce S[uède] Norwége, Dan[em]arck; Espag[ne] Portugal; Alle[mag]ne; Etats d'Amérique; Br[ésil] Mexiq[ue] 1 v. charp. de 31 [...] c. par [...]

CH. MAYNZ. E[lém]ents d[e droit] romain. 2 vol. in-[8°] — 16 fr.

G. DE MOLIN[ARI]. [...] Questi[ons] d'économie polit[iqu]e et de d[roit] public.—2 vol. [...] 10 fr.

Cours d'éco[nomie] politi[que] 2 vol. in-8°.

Voyage en R[...] — 1 v. ch.

LE HARDY [DE] BEAULI[EU]. Traité éléme[ntai]re d'écono[mie] politique. — [...] 4 fr.

UNIVERSI[TÉ] LIBRE [DE] BRUXELLES [St]atuts, disco[urs] rapports, doc[umen]ts divers, [pro]gramme des [...]les, biblio[gra]phie, etc. — 1 [vol.] charp. —

BIBLIOTHÈ[QUE] [...] DU PEUPLE ET DE[S] ÉCOLES.

OTTO HU[BN]ER. Pet[it] [ma]nuel populai[re] d'économie [poli]tique. In-32. — 75 cent.

A. BOICHOT. Le Livr[e des] connaissances utiles 1 vol. avec de nombreuses grav[ures sur] bois.

HUMBOLDT Résumé [du Cos]mos. In-18. — [...] cent.

Divers ouvr[ag]es à [l'usage du] peuple et de la [jeu]nesse presse pour cet[te] col[lection]

